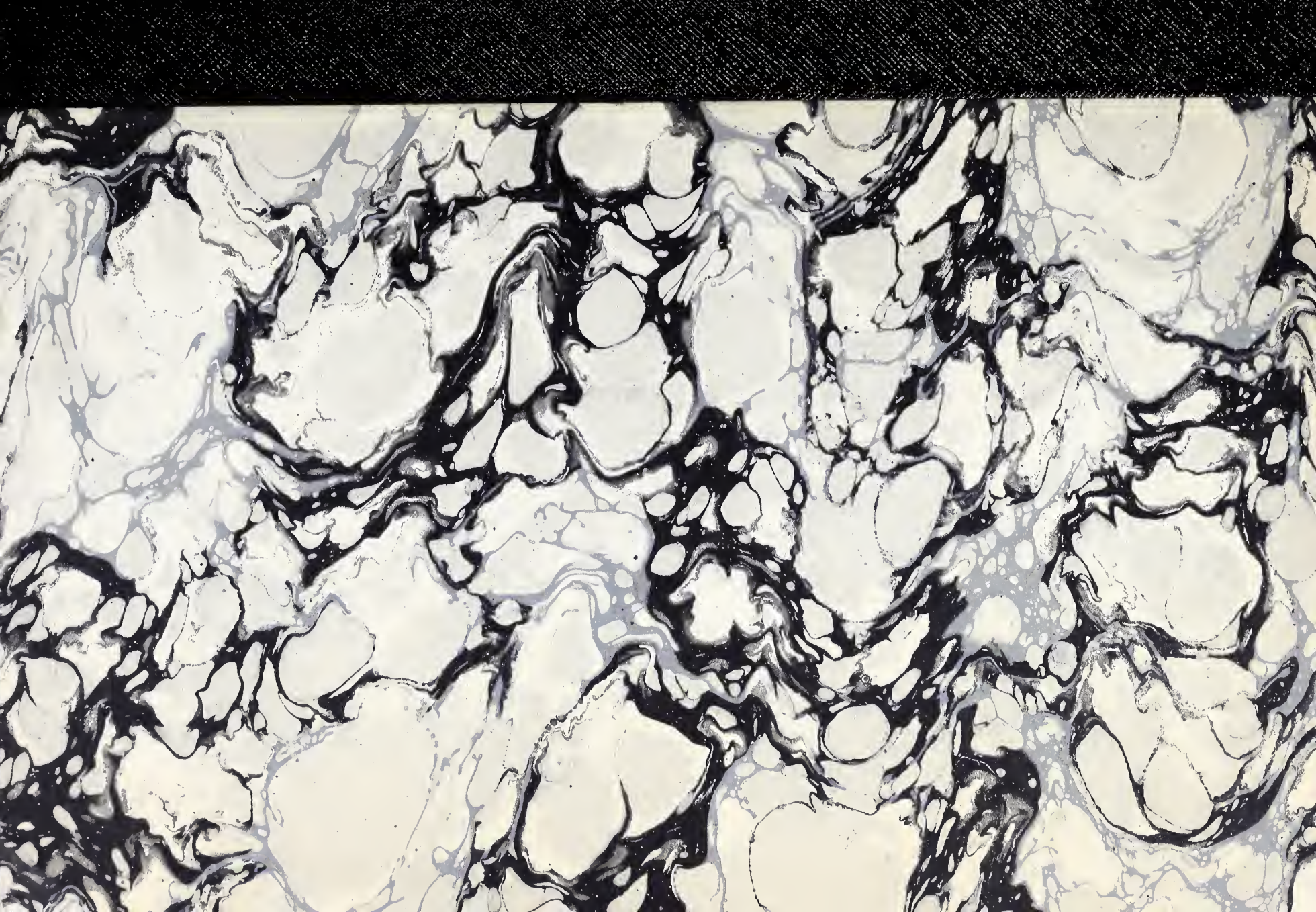


Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/recensionenundmi1218unse

Recensionen

und Mittheilungen über

bildende Kunst.

1862.

+ 1803
- 7 - 2

Wien.

Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Inhalts-Verzeichniß.

Aufsätze allgemeiner Gattung.

Zum Beginn 1
Die Kunst und das Budget (μ.ε) 2
Die Aufgabe der modernen Architektur (K. W.) . . 3
Zeitgemäße Kunstförderung (γ) 17, 33
Das städtische Museum in Leipzig (A—Z) 25
Gallait's „Pio nono" (k.) 27
Fotografie und Kunst (N.) 36
Das Prinz-Albert-Denkmal in London (J. H.) . . . 39
Neue Berliner Denkmäler (□) 40
Skizzen aus der englischen Kunstgeschichte (N.) Einleitung 54
„ „ „ „ „ I. William Hogarth . . 56
„ „ „ „ „ II. J. Reynolds 105
Die vier Hauptepochen der Bildhauerkunst in Berlin (□) 71
Von der Londoner Ausstellung (J. H.) 77
Die französische Kunst im XVIII. Jahrhundert von J. Falke 81, 113, 129
Ein Cornelius fest in Düsseldorf (w) 122
Ueber die Einrichtung von Bildergallerien von W. F. Exner 134
Künstlerversammlung in Salzburg 139
Die moderne Kunst auf der Londoner Industrie-Ausstellung von Ernst Parthe 148, 161
Die bildenden Künste in Dänemark (E. L.) . . . 165, 183

Aufsätze lokaler Gattung.

Das neue Opernhaus in Wien (W. W.) 7
Die monumentalen Neubauten Wiens (C. W.) . 49, 65, 97
Wiener Kunstchronik (F. H.) 145
Vorlesungen über Kunst und Kunstwerke in England 173, 190
Der österreichische Kunstverein (st.) 177

Kunstliteratur.

Waagen: „Handbuch der Geschichte der Malerei" 1. Band (—y—) 13
Tischbein: „Aus meinem Leben" (J. H.) 18
Wussin, über Jonas Suyderhoef (ε) 29
Lützow: „Die Meisterwerke der Kirchenbaukunst (G.) 116

Biografien und Nekrologe.

Fortner † 48
Fr. Gruber † 64, 80
Emler † 80
Schadow-Godenhaus †. — Von Wiegemann 84, 102
Friedrich Gauermann † (J. S.) 112
Ernst Guhl † 127
Albrecht Adam † 143
Ferdinand B. Mikowec † 144
Leopold Kupelwieser † 170
Dionysios Tzokos † 176
Haas von Oertinger † 192

Kunstberichte.

Berlin (□) 40, 93, 123, 152
Kopenhagen (E. L.) 165, 183
Leipzig (A. Z.) 25, 74
Leipzig (△) 42, 92
München (c. w.) 23, 59, 89, 136, 155, 186
Nürnberg (R.) 168
Prag (F.) 109
Pest (γ—λ) 119
Salzburg (§.) 39
Stuttgart (*) 158

Oesterreichischer Kunstverein.

Ausstellungen vom November und Dezember 1861 und Januar 1862 (W.) 12
Februar-Ausstellung (=) 29
März Ausstellung (st.) 45
April-Ausstellung (st.) 61
Mai-Ausstellung (st.) 79
September-Ausstellung (st.) 142
November Ausstellung (F. H.) 171
Dezember-Ausstellung (F. H.) 188

Korrespondenz-Nachrichten.

Berlin □ 174
Köln (u.) 126
Leipzig (A. Z.) 126

Kleine Chronik.

Rafael-Sammlung 15
Permanente Gemälde-Ausstellung in Berlin 15
Ein neues Bild von L. Knaus 15
Die Modelle zum Denkmal Friedrich Wilhelm's III. . 15
Denkmal für den König Ludwig in München . 15, 47, 127
Zwei Albrecht Dürer-Funde 15
Die Uhde'sche Sammlung mexikanischer Alterthümer . 15
Kölner Dombau 15, 31, 192
Die Restaurazionskosten der Freiberger „goldenen Pforte" 15
Zur Londoner Ausstellung:
Aufstellung der österreichischen Bilder in London 15, 31, 80
Gebetbuch, der Kaiserin gewidmet 15
Offizieller illustrirter Katalog der Ausstellung . . 31
Illustrirter Ausstellungskatalog des Art Journal . 31
Das ungarische Landeskomité 15
Rahl's „Verfolgung der ersten Christen in den Katakomben" auf der Ausstellung 16
Die Restaurazion der Goldmosaiken in St. Markus . 30
Böhmischer Kunstverein 30
Prinz Albert-Denkmal 30
Michael Beer'sche Stiftung 30
Dante-Monument in Florenz 30
Oeffentliche Ausgaben für Kupferstiche in Frankreich . 30
Luther-Denkmal 30
Die englischen „Schools of art" 31
Düsseldorfer Bilder in Fotografien 31
Das größte Aquarellbild 31
Denkmäler des Lateranensischen Museums 31
Prof ssor Semper 31
Französische Skulpturwerke auf der Londoner Ausstellung 31
Ausstellung des Albrecht Dürer-Vereins in Nürnberg . 46
Stiftskirche zu Tongern 46
Ein Bild der Rachel 47
Kerner-Denkmal von Gerome 47
Komité für das Albert-Denkmal 47
Museum der Société archéologique in Namur . . 47
Restaurazion an der Pariser Kathedrale 47
Königliches Geschenk an den Papst 47
Restaurazion des Wormser Doms 47
Britisches Museum 47
Eine Vase des Xerxes 47
Neue Skulpturen 47
Germanisches Museum in Nürnberg 63, 127
Ein spanisches Kunstblatt 63
Bremer Künstlerverein 63
Kölner Museum 63
Brünner Kunstausstellung 63
Architekten-Kongreß 95
Hermanns-Denkmal 95
Eröffnung des Musée Napoléon III. 95
Denkmal für Ary Scheffer 95
Alter Mosaikboden in Utrecht 95
Archäologisches Museum in Antwerpen 95
Kant-Denkmal in Königsberg 96
Dürer, Glasmaler 96
Modell zur Schillerstatue von Widemann 96
Münchner Gliptothek 96
Iffland-Standbild 127, 192
Statue Kaiser Heinrich II. 127
Karton zu Kaulbach's „Reformazion" 127
Professor Camphausen 127
Freiherr v. Schack 127
Kirchenbau in Florenz 127
Künstlerstiftung in Rom 127
Ernst Guhl † 127
Vorschule der Kunstgeschichte 127
Eine zweite „Assunta" 144
Dresdner Gemäldegallerie 144
Düsseldorfer Akademie 144
Neuer Triumfbogen in Paris 144
Denkmal des tausendjährigen russischen Reiches . . . 159
Stephenson-Denkmal 159
Preußische Nazional-Gallerie 159
Neue Kunsthalle in Hamburg 159
Archäologischer Fund in Rom 159
Gallait 159
Neue Denkmäler in Italien 175
Schillerstatue in Berlin 175
Arndt-Denkmal 175
Statuen der Mutter und Gattin Viktor Emanuel's . . 175
Michel Angelo's Mosesstatue 175
Wiederherstellung der Alhambra 175
Deutsche Künstler-Akademie in Rom 175
Akademie-Stipendien in Berlin 175
Dürer-Album 176
Glasfenster im Augsburger Dom 176
Fresko von A. Vischer 176
Dionysios Tzokos † 176
Krönungskirche in Stuhlweißenburg 176
Kölner Königsdenkmal 192
Gellert-Statue in Leipzig 192
Boulevard Prinz Eugen 192

Lokales.

Eine Broschüre von Professor v. Eitelberger 16
Generalversammlung des österr. Kunstvereins 16
Pläne zum Wiener Künstlerhaus 16
Eine Landschaft von Kriehuber 16
Anschütz' Porträt von F. Eybl 16
Alterthumsverein 16, 112
Kunsthandel 16
Wiener Neubauten 16, 32, 80, 128
Monumentale Skulptur 32, 48, 64, 160
Aelterer Kunstverein 32

Wiener Künstlergenossenschaft 32
Gemälde-Verlosung der „Konkordia" 32, 64
Kunstausstellung im Volksgarten 32
Eugen-Monument 32, 80, 96, 128, 160
Der Historienmaler Trenkwald 32
Professor J. Führich 32
Konkursausschreibung für Kompositions-Skizzen . . . 47
Stefansdom 48, 64, 112, 128, 176
Wiener Künstler-Album 48
Grabmal Staudigl's 48
Lazzaristenkirche 48, 192
Neues Reichsrathsgebäude 48
Der Kupferstecher K. Post 48
Votivkirche 48, 64, 96, 112, 128
Porträt der Kaiserin 48
Fortuny † 48
Archäologische Vorlesungen 48
Das erste Atelier für Bautechnik und Architektur . . 48
Wiener Gewerbekunstblatt 63
Rothschildstatue 63
Staatsstipendien für Kunstzwecke 64
Gipsabguß-Museum 64
Fresken im Arsenal 64
Künstler-Maifest 64
Deutsche Künstlerversammlung 64
Fr. Gruber † 64, 80
Euler † 80
Versteigerung von Kunstgegenständen 64
Maria Theresia-Monument 80, 128
Erzherzog Karl-Monument 80
Rudolf-Standbild 80
Bau des neuen Operntheaters 80, 160, 176
Katakomben von St. Stefan 96
Kommission für Baudenkmale in Ungarn 96
Maximilian-Denkmal fotografirt 96
Antikenfund 96
Steinerne Brücke über die Wien 96
Thurm in Hietzing 96
Bildhauer Löwe 96
Friedrich Gauermann † 112
Akademie der bildenden Künste 112, 128, 160
Akademie der schönen Künste in Venedig 112
Brunnen-Modelle 128
Kaiser-Wartsaal im Nordbahnhof 128
Renaissancebau am Graben 159
Ein Gemälde von F. A. Mantler 160
Heger's Grab 160
Professor Eitelberger's morlesungen über englische Kunst 176
Ueber Serbien's bizantinische Monumente 176
Römischer Sarg 176
Bau des steinernen Kaitheaters 176
Ressel-Denkmal 176
Friedrich Haas von Ortinger † 192

Anzeigen.

Preisausschreiben der deutschen Goethestiftung . . . 16
Lessing-Denkmal 16
Ausstellung in Rotterdam 16
Die verbundenen Kunstvereine westlich der Elbe . . . 31
Die vereinigten bairischen Kunstvereine 31
Rheinischer Kunstverein 32
Künstlerversammlung in Salzburg 80, 112
Briefkasten 16, 32, 48, 64, 80, 96, 127

№ 1. Erster Jahrgang.

Recensionen.

Wien. Januar 1862.

Monat-Beilage

für bildende Kunst.

Diese Monat-Beilage erhalten die Abonnenten der „Recensionen“ gratis.

Das Hauptblatt der „Recensionen“ (achter Jahrgang) erscheint jeden Sonntag. — Man abonnirt: Expedizion der „Recensionen“, Wien, hoher Markt, 541, im 1. Stock (sowie in allen Buchhandlungen) für Wien mit Zustellung und für die Provinzen mit Postversendung: vierteljährig 3 fl., ganzjährig 12 fl.; für das Ausland vierteljährig 2 Thlr., ganzjährig 8 Thlr. — Einzelne Nummern 30 kr.
Redakzion: Hoher Markt, 541, im 1. Stock.

Inhalt: Zum Beginn. — Die Kunst und das Budget. I. — Die Aufgabe der modernen Architektur. — Das neue Opernhaus in Wien. — Oesterreichischer Kunstverein. — Kunst-Literatur. — Kleine Chronik. — Anzeigen. — Lokales.

Zum Beginn.

Man wird nicht sagen können, daß wir unsere „Monat-Beilage für bildende Kunst“ unter günstigen Umständen beginnen. So lebhaft in Kunstkreisen das Bedürfniß nach einem diesfälligen Fach-Organ gefühlt und gelegentlich auch ausgesprochen ward, so wenig hatte man doch mit diesem Wunsche bis jetzt zu einem Resultat gelangen können. „Es ist nie versucht worden, . . . also geht's auch nicht,“ — so lautet das entmuthigende Wort in derlei Fällen.

Wäre dieses Wort im Stande uns abzuschrecken, wir hätten vor sieben Jahren auch den Kampf zum Schutze und zur Ehre einer unabhängigen Theater- und Musik-Kritik nicht begonnen, oder zum mindesten nicht lange fortgesetzt. Wer aber die journalistische Feder in die Hand nimmt, muß auf Kampf und Wechselfälle gefaßt sein. Der geebnete fruchtbringende Boden gehört dem glücklicheren Geschlechte der schaffenden Geister; uns Pionieren der Kunst sind die brachliegenden Felder angewiesen, auf daß wir sie, Andern zum Heile, aufwühlen und urbar machen.

In diesem Sinne ist unser Tagewerk in den „Recensionen“ bisher mit wechselnden Erfolgen, stets aber mit neuem, frischem Muthe bestellt worden. Denselben Muth, denselben Eifer, dieselbe Grundstimmung bringen wir in dieser „Monat-Beilage“ unsern neuen Lesern, unsern Mitkämpfern und unsern Widersachern entgegen, und wir erkennen es dankbar an, daß Jene, deren Mitwirkung die Schwierigkeit des neuen Unternehmens mindert, mit demselben Muthe, ohne weitere Bedenklichkeit, allein um der Sache willen, zu uns getreten sind.

Nirgends sind die jetzigen Zeiten der bildenden Kunst besonders hold und gedeihlich. In Oesterreich aber weniger denn irgendwo. Oesterreich war nie die traute Heimat thätiger Kunstförderung und ist es in noch geringerem Grade heute, wo die innern Kämpfe so lebhaft widerhallen, von Außen so gewaltige Stürme drohen, die Gemüther ganz andern Dingen zugewendet sind, als der Pflege und den Ergebnissen der Kunst. Ueberdies genießen die bildenden Künste noch weniger als ihre populäreren Schwestern der allgemeinen Theilnahme und des fördernden Schutzes. Ein erschreckend gering und schlecht bebauter Boden stellt sich uns also auf diesem Gebiete dar, und wer mit den Regeln und Anzeichen der literarischen Agrikultur nur einigermaßen vertraut ist, wird sofort erkennen, daß kein Ueberfluß an Sonnenschein uns in der Arbeit stören wird.

Allein die Ungunst der Verhältnisse — wir wiederholen es mit bewußtem Nachdruck — schreckt uns von unserm Vorhaben nicht ab, sie ermuntert uns vielmehr dazu. Der Zeitpunkt, der sich durch solche Verhältnisse und Stimmungen charakterisirt, scheint uns gerade der, in welchem für die Kunst und ihre Bedeutung von Jenen, die sich dazu berufen fühlen, das Wort ergriffen werden muß.

Man darf nicht übersehen, daß der gegenwärtige Umwandlungsprozeß nicht blos das Werk der vernichtenden Negazion ist, sondern auch ein reges Schaffen der wieder auferbauenden Regenerazion bedingt. Das aber ist jedem Einsichtigen klar, daß der Aufbau jedes bessern Zustands sich auf die unausge-

setzte Förderung und Vermehrung des geistigen Kapitals gründen muß. Ein wesentlicher Theil eben dieses Kapitals ist die bildende Kunst. War dieses Pfund bisher in Oesterreich nicht weit mehr im Schweißtuch vergraben, als im allgemeinen Verkehr, unter kluger Verwaltung reiche Zinsen tragend? Soll die Kunst ewig auf diesem Dornenwege sich mühsam fortschleppen? Es fehlt ja doch nicht an intelligentem Schaffensdrang, nicht an lebendig künstlerischem Sinn. Die niedergehaltenen Kräfte müssen nur erst allenthalben geweckt, aufgestachelt, geleitet und gestützt werden.

Jahrtausende hindurch war die bildende Kunst unter den Organen des menschlichen Geistes dasjenige, dessen Sprache durch die allgemeinste Verständlichkeit Eingang fand. Ihre Formen, die von Anfang an nicht Nazional-, sondern Weltformen waren, bildeten später das wirksamste und bedeutsamste Organ der Kirche des Mittelalters. — Auch die moderne Kirche des Geistes bedarf der künstlerischen Form, jedes Gebiet des geistigen Lebens bedarf nach wie vor der Kunst, als Ausdruck und Zierde, soll das Leben nicht anstatt eines schön geschlungenen Reigens ein bloßes Rechenexempel werden.

Auf die mehrfache Bedeutung der bildenden Kunst im angedeuteten Sinne wird von uns konsequent hingewiesen werden; das Gefühl der Wichtigkeit derselben in Künstlern und Laien zu erwecken und zu festigen, soll eine Hauptaufgabe dieser Blätter sein. Die Kunstgeschichte muß uns lehren, die kleine Anzahl der ewig giltigen Gesetze und der unantastbaren Muster von allen willkührlich aufgestellten Regeln und von den, wenn auch hervorragenden, Erscheinungen wechselvoller Zeitläufe, — diese aber wieder von dem Alltäglichen und Gemeinen zu unterscheiden. Die Vertiefung des gebildeten Urtheils, die Befreiung desselben von einseitiger Befangenheit, Voreingenommenheit und Vorurtheilen jeglicher Art, muß die allgemeinen Anschauungen klären, kräftigen, sie vielseitiger machen, milde durch Vielseitigkeit, strenge durch Festhalten an den Grundvesten jeder Kunst.

Die „Monat-Beilage" wird freilich Jene nicht befriedigen, welche den „Tempel" zur „Börse" herabwürdigen. Ernst strebende Künstler und Freunde wahrer Kunst werden indessen unser prinzipielles Vorgehen selbst da billigen, wo sie im Einzelnen etwa nicht mit uns einverstanden sind, — denn wir wollen redlich auch das geringste Lebenszeichen einer bessern Richtung nach gewissenhafter Einsicht würdigen, die hervorragende Thätigkeit Einzelner, die wichtigeren Leistungen heimischer Institute wachsamen Auges verfolgen, das uns schlecht Dünkende ungescheut beim Namen nennen, kurz: in das Getriebe des österreichischen Kunstlebens — selbstverständlich mit Berücksichtigung auch der auswärtigen Zustände — nach Maßgabe unserer Kräfte thätig helfend, lobend und tadelnd, vermittelnd und reformirend eingreifen, wie es einem Blatte geziemt, das sich die Wahrung und Förderung echter Kunst zur unverrückbaren Aufgabe stellt.

Die Kunst und das Budget.

I

Belgiens Staat und Kommunen.

μs— Die Kunst wächst nicht von selbst, wie ein Baum im Walde, sondern sie will gepflegt sein. Je sorgsamer und intelligenter die Pflege ist, und je mehr Mittel in dieser Hinsicht verwendet werden; desto mehr kann die Kunst, befreit von den Fesseln des materiellen Lebens, sich emporschwingen, während sie ein kümmerliches Dasein fristet, wenn ihr von allen Seiten die Mittel verkürzt werden. Diese einfachen Bemerkungen dürften es erklärlich machen, daß wir mit ängstlicher Sorgfalt das Budget betrachten und die Frage stellen: „Was thut der Staat in Oesterreich für die Kunst?" Betrachten wir zuerst die Budgets anderer Staaten, die sich mit der Pflege der Kunst beschäftigen. Werfen wir einen Blick auf das belgische Budget.

Belgien ist ein kleiner Staat und macht für Kunstpflege verhältnißmäßig enorme Ausgaben. In dem Budget für 1860 kommt unter Anderem vor: zur Unterstützung junger Künstler in ihren Studien eine Summe von 12,000 Franken; für junge Künstler, welche auf Reisen gehen, eine Summe von 10,000 Franken; für die Unterstützung des Kupferstiches, eines Faches, auf das heutzutage ein besonderes Gewicht gelegt wird, sind 20,000 Franken angesetzt. Unter den Kupferstichen, welche auf diese Weise gefördert worden sind, findet man nicht nur Werke der lebenden Künstler, sondern auch solche älterer Meister, deren Originalwerke sich in den verschiedenen Museen Belgiens befinden. Für die Förderung von Kunstwerken malerischer und plastischer Art ist eine Summe von 66,364 Franken bestimmt, und außerdem 30,000 Franken zur Förderung von historischen Wandgemälden in der Genter Universität, in der Kirche St. Sauveur zu

Gent, in der Kirche St. Georg zu Antwerpen, in der Marienkirche zu St. Nicolas, in der Kirche St. Antoine zu Lüttich, in der Pfarrkirche zu Trout und in der Kirche des heil. Rémacle zu Verviers. — Um den nazionalhistorischen Unterricht in den Primärschulen zu fördern, ist eine Summe von 3000 Fr. als Anfang für Wandgemälde zum Zwecke des genannten Unterrichts bestimmt. Die Akademien und Kunstschulen, die meistens ohnedies Fonde haben, sind, mit Ausnahme der Akademie von Antwerpen, zu Beiträgen von zusammen 46,750 Fr. veranschlagt. Die Antwerpener Akademie hat einen Spezialkredit von 56,750 Fr. Das königliche Museum hat im J. 1860 für 31,640 Fr. Gemälde der älteren Schulen erworben, das Museum moderner Kunst ein Gemälde von Navez und drei Gruppen von dem Bildhauer Johann Geefs. Eine Summe von 17,000 Fr. ist für das k. Museum der Antiquitäten bestimmt, 50,000 Fr. sind der Errichtung von Monumenten für ausgezeichnete Männer speziell gewidmet; mit 56,000 Fr. unterstützt der Staat die Provinzen, die Stadt- und anderen Kommunen in ihrem Bestreben, die alten Kunstdenkmäler herzustellen und zu erhalten.

So greift der belgische Staat der kunstfördernden Kommune unter die Arme. Mehr aber als der Staat thun in Belgien die Kommunen selbst, die von anderen Prinzipien auszugehen scheinen, als die Wiener Kommune, welche neulich für das Modell eines Brunnens, der die Brandstätte schmücken soll, 150, sage hundertfünfzig Gulden Oest. W. votirt hat!

Ueber die Thätigkeit der belgischen Kommunen in Bezug auf Kunstförderung seien hier einige Beispiele angeführt. Die Stadt Gent intervenirt bei den Fresken für ihre Universität mit einer Summe von 30,000 Fr. Antwerpen zahlt dem Maler Leys für die Ausführung von Fresken 10 Jahre hindurch jährlich 7500 Fr., während ihm der Staat für denselben Zweck ebenfalls 10 Jahre hindurch jährlich 12,500 Fr, bezahlt. Die Kosten der Fresken für die Antwerpener Georgskirche sind auf 123,418 Fr. veranschlagt, die Kommune der Stadt hat den vierten Theil davon übernommen.

Mit diesen Daten, die wir nur exempli gratia angeführt haben, und die keineswegs bestimmt sind, ein vollständiges Bild staatlicher Kunstförderung in Belgien zu geben, stehen die Ausweise des belgischen Finanzministers über den Bildervertehr im Jahre 1860 im engsten Zusammenhange. Im Jahre 1860 sind nach Belgien eingeführt worden: Gemälde im Werthe von 2,134.128 Fr.; davon sind im Lande für 1,370.552 Fr. angekauft worden. Die Ausfuhr der Bilder aus Belgien betrug den Werth von 3,683.902 Fr.; von dieser Summe fallen auf Bilder belgischen Ursprunges 2,920.506 Fr. In der Periode 1855 — 1859 stellt sich die mittlere Einfuhr auf 1,371.000, die mittlere Ausfuhr auf 2,463.000 Fr. Das in Brüssel erscheinende „Journal des beaux arts," welches die obigen Daten nach offiziellen Berichten mittheilt, fügt hinzu, daß es überflüssig sei, diesen Ziffern etwas hinzuzufügen, die Sprache derselben sei bezeichnend genug. Sie dürfte es auch für österreichische Leser sein!

Ein nachfolgender Artikel wird Frankreich und England behandeln.

Die Aufgabe der modernen Architektur.

K.W.— Kein Zweig der bildenden Künste steht in so inniger Beziehung zum Leben als die Architektur. Aus dem nächsten Bedürfnisse des Menschen zur Herstellung eines Obdaches hervorgegangen, stand die Baukunst bis zu dem Zeitpunkte, in welchem der entwickelte Sinn eines Volkes für Harmonie, Ebenmaß und künstlerische Einheit eigentliche Kunstwerke ins Leben gerufen hat, theils als Tempel oder Kirche, theils als Palast oder ein anderes öffentliches Gebäude — in steter Wechselwirkung zu den verschiedenen Erscheinungen des geistigen und materiellen Lebens; sie diente seit jeher nicht wie die Skulptur und Malerei ausschließlich idealen Interessen, sondern sie war durch die natürlichen Gesetze, an welche sie in Hinsicht der räumlichen Gestaltung gebunden ist, immer — ja selbst in der Entfaltung der vollendetsten Schönheit abhängig von bestimmten realen Bedingungen.

In der monumentalen Baukunst spricht sich übrigens auch getreu Sitte, Bildung und Geschmacksrichtung einer bestimmten Kulturepoche aus, und die Werke derselben sind oft die einzigen ungefälschten kulturgeschichtlichen Zeugen, die zu uns mit hehrem Ernste sprechen. Die Architektur bildet deßhalb ein wichtiges Bindeglied zum Verständnisse der Geschichte, und hat schon aus diesem Grunde immer in erhöhtem Maße das Interesse und die Aufmerksamkeit aller Gebildeten auf sich gelenkt.

Die Stellung der Baukunst der neueren Zeit zu ihren Schwesterkünsten ist eine wesentlich verschiedene von jener im Mittelalter; erstere beherrschte einst vollständig Skulptur und Malerei, beide waren ihr unter-

geordnet. In unseren Tagen nehmen dagegen Baukunst, Skulptur und Malerei jede für sich eine vollkommen berechtigte und selbständige Stellung ein; die drei Zweige vereinigen sich zwar in einzelnen Fällen zu einem gemeinsamen Zusammenwirken, aber Skulptur und Malerei betrachten sich als von der Architektur ganz unabhängig und nehmen oft auch gar keine Rücksicht auf erstere, wenn sie auch mit ihr vereinigt schaffen.

Die Ursache dieser Erscheinung ist naheliegend. Im Mittelalter entwickelten sich nicht wie bei den Griechen alle Künste zu dem gleichen Höhenpunkte der Vollendung. Der Entwicklung der Malerei und Plastik stand einerseits die unvollkommene Kenntniß der Natur, anderseits der Mangel einer festen Sitte hindernd entgegen. Frei und unabhängig von den Gesetzen der organischen Naturgebilde konnte dagegen die Architektur ihren eigenen Weg gehen und bei der großartigen Ausbildung der Baukunst, bei deren thatsächlicher Ueberlegenheit mußte es sich die Malerei und Plastik gefallen lassen, fast nur im Gefolge der ersteren sich zu bewegen. Hiezu kommt aber ein noch anderes wichtiges Moment. Die bedeutenderen Kunstbauten des Mittelalters entstanden fast ausschließlich im Dienste des religiösen Kultus. So wie das ganze Leben einen mehr hierarchischen Zuschnitt hatte, das Priesterthum beinahe uneingeschränkt Träger der geistigen Bildung, die Klöster nicht allein die Pflanzstätten der Gesittung, der Herd jeder künstlerischen Thätigkeit waren, so lag auch in den Händen der Mönche die Pflege und Ausbildung der Baukunst. Diese entwarfen für ihre Kirchen und Klosteranlagen die Risse und führten den ganzen Bau durch. Und als dann das Städtewesen wol ein neues soziales Element in die Gliederung der Gesellschaft brachte, und die Macht sowie der Reichthum des Bürgerthums auch auf die äußere Fisiognomie — auf den Baucharakter der Städte Einfluß nahm, blieb dieß zwar für die Entwicklung der Architektur von hoher Bedeutung, aber was in dieser Richtung geschaffen wurde, namentlich der Schmuck der Façaden, wurde der künstlerischen Schönheit der kirchlichen Architektur entnommen. Was nun insbesondere die mittelalterlichen Kirchen anbelangt, so war Malerei und Skulptur darin vollständig der Architektur untergeordnet. Abgesehen von der größeren Einfachheit der Liturgie, war die Malerei nur zur Ausschmückung leerer Flächen an den Wänden, und die Skulptur nur beim Baue der Altäre und Kanzeln, bei der Ornamentazion der Kapitäle und der Ausstattung der Portale in Anwendung. In der romanischen Epoche wenigstens kannte man noch keine Votivbilder und Heiligengestalten bei den Altären; Malerei und Skulptur bildeten einen integrirenden Bestandtheil des Bauwerkes. Und aus den noch heute erhaltenen Kunstwerken jener Epoche schöpfen wir die sichere Ueberzeugung, daß in jener Zeit die stilistische Einheit die Grundbedingung eines Kunstwerkes war, innerhalb welcher es allein dem Künstler gestattet war, seine Individualität zu entwickeln.

Dieses Verhältniß änderte sich indeß schon in der Epoche des gothischen Stiles — wurde aber vollends verrückt, als durch das sorgfältige Studium der antiken Kunstüberreste in Italien die Renaissance entstand und ihren Siegeslauf von Rom und Florenz aus bis zum äußersten Norden begann. Es steht diese Wandlung wieder in genauem kulturgeschichtlichem Zusammenhange mit dem ganzen geistigen Ringen und Streben des XV. Jahrhunderts. An die Stelle des blinden Autoritätsglaubens trat der Geist der Forschung und der Kritik, die religiöse Spaltung führte zu heftigem Streit und Hader im staatlichen wie im bürgerlichen Leben und die sittliche Entartung der Stände zu einem Haschen nach äußerlichen Genüssen, die Kunst emanzipirte sich vollends von der Kirche; das individuelle Fühlen und Denken sprengte die Bande der alten in bestimmten Formen und allgemeinen Tipen sich bewegenden Disziplin, und ein Kreis gewaltiger und reformatorischer Künstler auf dem Gebiete der Skulptur und Malerei gaben den Letzteren eine unbeschränkte Selbstständigkeit. Der Sinn für weltliche Pracht und Herrlichkeit, der Luxus in den Palästen der Fürsten, in den Schlössern des Adels und in den Familienhäusern der angesehenen, durch Handel und Industrie mächtig und reich gewordenen Bürgergeschlechter führte endlich der Kunst neue Stoffe, neue Aufgaben zu, welche sie auch, wie die noch heute mit Recht bewunderten Werke in den Gallerien und Museen beweisen, mit außerordentlichem Geschick zu lösen verstand. Freilich treten damit auch an die Stelle der einheitlichen wenn auch beschränkten Kunst des Mittelalters die drei Hauptrichtungen der neueren Kunst, von denen jede für sich, bekleidet mit dem Purpur der Souverainität zu herrschen und zu beherrschen verstand.

Seit dem Erwachen der Renaissance hat also die Architektur ihre frühere gebieterische Stellung eingebüßt. In dem Wesen, d. i. dem konstruktiven Theile der Baukunst, trat aber mit der Aufnahme des Renaissance-Stiles selbst eine merkliche Aenderung ein. Während die mittelalterliche Architektur ihre Hauptstärke in einem

tiefen lebensvollen Organismus, in einer bewegten Gruppirung der einzelnen Bautheile gesucht und einen mannigfaltig durchgebildeten Innen- und Außenbau geschaffen hatte, so ist in der Renaissance der eigentliche Baukörper einfacher und nüchterner geworden, und die künstlerischen Formen sind mehr im dekorativem Sinn dem Bauwerke angepaßt. Während namentlich der gothische Stil die Elemente seiner Schönheit auf die höchste ideale Stufe gesteigert hat, hielt sich die Renaissance mehr an die Bedürfnisse des wirklichen Lebens und vertiefte sich in eine Masse oft schwülstiger Detailbildungen. So kam es auch, daß dieser Stil sich bei kirchlichen Bauten von den früher strenge beobachteten Bedingungen des Kultus und von der religiösen Grundlage derselben mehr entfernte und aus diesem Grunde den in dieser Richtung gestellten Anforderungen weniger entsprach, dagegen aber auf jenem Gebiete der Baukunst, nämlich bei Palästen, Schlössern und Privatgebäuden, wo die freie Bewegung des Künstlers nicht durch Tradizionen gehemmt war, und wobei es auf eine luxuriöse Ausstattung der Façaden und Innenräume, auf eine brillante und malerische Belebung der Massen, auf eine plastische Gestaltung der Details ankam, mit wahrhaft glänzendem Erfolge ihre Aufgabe löste.

Ein Stil aber, der auf solchen Grundlagen beruht, muß nothwendiger Weise im Laufe der Zeit in einen leeren äußerlichen Formalismus gerathen, und kann auch nur in einer Epoche sich erhalten, die reicher an äußerlicher Pracht und an frivolen Genüssen als an innerem geistigem Fortschritt und einer edleren, mehr idealen Lebensauffassung ist. Vier Jahrhunderte beherrschte auch die Renaissance die europäische Architektur, bis endlich unter dem Einflusse der zu Anfang dieses Jahrhunderts in Fluß gekommenen modernen sozialen und politischen Ideen auch die bildenden Künste neue Anläufe nehmen.

Auf keinem Gebiete waren aber die Anforderungen größer als auf jenem der Architektur. Man fühlte, daß mit dem in konvenzionellen Schulregeln ausgearteten Stil der Rokkokozeit gebrochen werden mußte. Eine Zeit lang erscholl der Ruf nach einem neuen Stile; es war dieß ein bequemes Schlagwort für jene unklaren Geister, die von der auf konkreten Gesetzen beruhenden Baukunst keine Vorstellung hatten und nicht einsahen, daß ein neuer Stil nicht in einer Epoche der allgemeinen Zersetzung und Gährung geschaffen wird. Bald verfiel man wieder in einen ästhetischen Kosmopolitismus und fand nichts Anstößiges darin, daß die moderne Architektur nach Belieben Auswahl in den Stilgattungen treffe und heute von der Gothik, morgen von der Renaissance und zwar ohne Rücksicht auf das Objekt Nutzen ziehe. Man hielt die Hauptformen eines Gebäudes nur für das Gerippe, das nach individuellem Geschmacke mit buntscheckigen Lappen bedeckt werden könne. Deutschthümler wieder verkündigten zur Anwendung für alle Bedürfnisse den gothischen Baustil als den allein berechtigten, in der irrigen Meinung, daß der gothische Stil ein nazionaler sei, und unbekümmert um die sicheren Resultate der jüngsten archäologischen Studien, aus denen hervorgeht, daß das nachweislich älteste gothische Bauwerk Deutschlands, der Kölner-Dom eine Nachbildung der Kathedrale von Amiens ist. Und dieser verschiedenartigen Anschauung entsprechen auch die Werke der modernen Architektur. Wir besitzen neuerbaute Kirchen in den Formen der Basilika, sowie in jenen des antiken heidnischen Tempels, Paläste und andere öffentliche und Privatgebäude in den Formen des romanischen und gothischen Stiles, sowie in jenen der Renaissance; endlich kirchliche und weltliche Bauten, an denen sich buntscheckig eigenthümliche Merkmale verschiedener Stile vorfinden. Am tiefsten und nachhaltigsten war die Bewegung zu Gunsten der mittelalterlichen Bauformen. Einzelne hervorragende Architekten, welche, ausgestattet mit den Gaben bedeutender Talente, ihrer künstlerischen Aufgabe bewußt waren und mit Ernst und Weihe in die Schönheit des einen oder des anderen Baustiles eindrangen, haben zwar Vorzügliches darin geleistet und manches Neue und Eigenthümliche zu Tage gefördert — aber für die ganze Richtung der modernen Architektur wurde dieß nicht entscheidend. In Paris wie in London, in Wien wie in Berlin, in München wie in Dresden dauert die Unklarheit und Unbestimmtheit der neueren Richtung fort.

Diese Erscheinung hat übrigens selbstverständlich einen mildernden Grund in dem Unfertigen unserer ganzen modernen Zustände. Der Kampf auf den verschiedenen Gebieten des politischen und sozialen Lebens ist noch nicht abgeschlossen, fortwährend treten immer neue Elemente auf die Wahlstatt, der natürliche Gährungsprozeß der Geister dauert zäh und unausgesetzt fort. Die Rückwirkung dieser Verhältnisse verspüren wir alle auf dem Felde der Poesie, Musik, der Wissenschaft und auch in den bildenden Künsten. Warum sollte davon speziell das Gebiet der Architektur verschont bleiben, welches in so naher Berührung mit dem praktischen Leben ist, und für dessen Produkzion sich ein immer größerer Wirkungskreis findet?

Aber ein Schritt zum Besseren kann doch gemacht werden, und es bereitet sich auch ein Umschwung vor, wenn wir die künstlerischen Erfolge der letzten Jahre überschauen. Die erste Bedingung der Architektur der Gegenwart muß es bleiben, sich klar zu werden über die zu lösenden verschiedenen Aufgaben, und ohne dilettantische Liebhaberei und Voreingenommenheit die Beziehungen zum praktischen Leben zu erfassen. Unsere Zeit trägt nun einmal einen eklektischen Charakter an sich, und es fehlt ihr wenigstens auf künstlerischem und literarischem Gebiete die Frische und Ursprünglichkeit älterer Epochen, die Neigung, sich in eine bestimmte Idee zu vertiefen und sie überzeugungstreu festzuhalten, sowie die Disziplin, sich dem Ausspruche einer Autorität zu fügen. Eine solche Zeit ist auch nicht geeignet, eine neue Stilgattung zu sich aufzunehmen und sie in den Massen einzubürgern; sie ist weit glücklicher in der Reproduktion älterer Ideen und mithin auch in der Benützung und Ausbildung schon bestehender Stile. Wie nun diese anzuwenden sind, wollen wir festzustellen versuchen. Auf dem Gebiete der kirchlichen Architektur kann die Wahl keine schwierige sein. Uns scheint, daß jener Stil, der den religiösen Tradizionen am besten entspricht und aus denselben auch zum Theile hervorgegangen ist, daß ein Stil, der in der Epoche der höchsten Blüte und des größten Glanzes der Kirche bestand, auch bei neu zu erbauenden Kirchen der Gegenwart in Anwendung gebracht werden soll. Für religiöse Zwecke dürfte daher nach unserer Ueberzeugung die Wiederaufnahme des romanischen oder gothischen Stiles am gerathensten sein. Die Renaissance bleibe davon gänzlich ausgeschlossen; dieser fehlt in den meisten Fällen der Ernst und die Würde für solch eine erhabene Bestimmung. Für einen Theil der monumentalen Profanbauten, bei denen die Anwendung der räumlichen Verhältnisse nach Außen hin nicht so sehr in die Augen springen muß, und wo es sich wesentlich darum handelt, dem Aeußern ein glanzvolles Gepräge zu geben, wird dagegen die Renaissance immer glücklicher sein in der Lösung ihrer Aufgabe. Entspricht der Stil einer fürstlichen Residenz nicht auch am besten jenem, der einer Epoche angehört, in der die fürstliche Macht ihre höchste Bedeutung erlangt und ihre Pracht am glänzendsten entfaltet hat? Und war dieß nicht zu jener Zeit, wo Ludwig XIV. mit seinem berühmten Spruche sich mit der Allgewalt des Staates glorifizirte? Auch Staatsgebäude, in denen die vergewaltigende Bureaukratie herrscht, können wir uns schwer in einem anderen als dem erwähnten Baustile denken.

Ein anderes Verhältniß ist es mit dem Mittelpunkten des Bürgerthums — den Stadthäusern. Hier knüpfen mächtige Tradizionen an jene Epoche an, in der das Städtewesen begründet, und welcher das Bürgerthum seine heutige Bedeutung verdankt; hier tritt der gothische Stil wieder mit voller Berechtigung auf, und den Architekten wird hier die wirklich bedeutende Aufgabe zu Theil, die für Profanbauten so spröden Elemente desselben mit den räumlichen Bedürfnissen in Einklang zu bringen und die Gothik nicht bloß zu einem leeren Dekorazionsmittel herabzuwürdigen, sondern in den Bau selbst jenen Rithmus der Bewegung zu bringen, welcher diesem Stile im Ganzen eigenthümlich ist. Was die eigentlichen Bedürfnißbauten, die Privathäuser, anbelangt, so müssen wir endlich uns daran gewöhnen, aus denselben nicht etwas anderes machen zu wollen, als was sie wirklich sind, und die thatsächlichen Zustände großer Städte im Auge zu behalten. Große Zinshäuser sind zwar ein architektonisches Uebel, aber auch ein Bedürfniß, und unsere Bauherren betrachten dieselben nicht als einen Luxusgegenstand, sondern als eine nutzbringende Rente. Man hat den modernen Privatbauten häufig damit einen künstlerischen Anstrich zu geben gesucht, daß man die Façaden mit ornamentalem Schmuck überladen hat, ohne aber damit den Flächen das Starre und Leere des Ausdrucks benommen zu haben. Unter mageren Gesimsen und in vertikaler Richtung an den Flächen der Stockwerke laufen barocke Verzierungen, die nur mit bewaffnetem Auge zu unterscheiden sind; dabei herrscht aber zwischen den einzelnen Stockwerken das grellste Mißverhältniß, an die Stelle der horizontalen Linie, des Querbalkens der Fenster und Thüren wurde der Rundbogen oder der Spitzbogen eingezogen, und man glaubte damit ein romanisches oder gothisches Wohnhaus geschaffen zu haben. Andere Architekten wieder haben es in den Fenstern der ersten Stockwerke mit dem Rundbogen versucht, und sind in den oberen Stockwerken wieder zu den geradlinig abschließenden Fenstern übergegangen, um damit eine gewisse Abwechslung herbeizuführen. Wie sinnlos und geradezu entgegen ist dieß nicht dem Grundgesetze der architektonischen Einheit! Noch eine andere beklagenswerthe Fikzion haben in neuester Zeit unsere Zinshäuser-Architekten angewendet, um den an sie gestellten Anforderungen zu entsprechen. Aus Rücksicht für die Oekonomie des Raumes und um der gesetzlichen Anordnung zu genügen, daß ein Wohnhaus nicht mehr als vier Stockwerke zählt, haben sie die sogenannten „Halbstöcke" erfunden. Dadurch tritt aber

der untere Theil der Façade nothwendig in ein Mißverhältniß zu dem oberen, und sie sind nicht im Stande, eine richtige Proporzion in den ganzen Aufbau des Gebäudes zu bringen. Was daher Noth thut der Mehrzahl unserer modernen Privatbauten, das ist die Rückkehr zu natürlichen architektonischen Gliederungen, das Auffassen der Façade als ein mit dem Organismus des Bauwerkes verwachsenes Ganze, die Rücksicht auf eine Gesammtwirkung, der feine künstlerische Sinn, welcher mit wenigen Mitteln ein einfaches, aber geschmackvolles Bauwerk zu schaffen im Stande ist. Kariatiden, griechische Vasen, Basreliefs mit mithologischen Urnen und die Einrahmung jedes Fensters mit Gipsornamenten geben einer Façade noch nicht eine künstlerische Fisiognomie. Ein Gebäude, an welchem diese dürftigen Auskunftsmittel fehlen, dagegen eine glückliche Auflösung des massigen Ganzen in eine dem Auge wohlthuende kräftige Gliederung, ein richtiges Verhältniß der einzelnen Theile und eine scharfe hervortretende Profilirung erzielt ist, scheint uns für den Zweck eines Privathauses von weit größerem Werthe.

In wieferne diese Bemerkungen Anwendung auf die jüngste Bauthätigkeit der Kaiserstadt finden, wollen wir in einem später folgenden Artikel über die „Neubauten Wien's" beleuchten.

Das neue Opernhaus in Wien.

W. W. — Die wichtigste Frage auf dem Gebiete der Baukunst ist jetzt für Wien jedenfalls der Bau des neuen Opernhauses. Wir haben mit Befriedigung vernommen, daß den Professoren, Oberbaurath van der Nüll und A. v. Siccardsburg, welche in Folge der Konkursausschreibung für ihren Plan den großen Preis erhielten, die künstlerische Freiheit des Handelns bei der Leitung des Baues vollständig gewahrt werden soll; das bureaukratische Bevormundungssistem, unter dem der Architekt vor 1848 in Oesterreich seufzte, soll nicht mehr in Anwendung kommen. Hr. Hlavka, ein Schüler der genannten Gewinner des großen Preises, hat in diesem Augenblicke als ausführender Baumeister an die Ausführung des Baues schon Hand angelegt, die Architekten selbst arbeiten die Detailpläne aus, und der Bau wird so gefördert, daß derselbe mit Ende 1862 das Niveau der Höhe des Stadtgrabens erreicht haben wird. — Es dürfte daher an der Zeit sein, unsere Leser einerseits mit den leitenden Ideen der Architekten genauer bekannt zu machen, anderseits den Freunden vergleichender Betrachtung einige Daten über das Verhältniß des projektirten Opernhauses zu den bedeutenderen Bauten dieser Art in Europa an die Hand zu geben.

Für ein öffentliches Gebäude von der Art eines Opernhauses ist es einerseits von Wichtigkeit, daß es seine Haupt- u. Nebentrakte selbständig gruppiren, anderseits über die für seine Zwecke erforderlichen Kommunikazionsräume unbeschränkt verfügen könne. Diese beiden Erfordernisse werden nur erfüllt, wenn das Gebäude auf einem freien Platze steht: das neue Wiener Opernhaus wird auf einem hinreichend ausgedehnten freien Platze stehn. Von bedeutender Wichtigkeit ist es auch, daß die den freien Platz umgebenden Gebäude mit der Erscheinung des Hauptgebäudes des Platzes (eben des Theaters) keinen störenden Kontrast bilden. Es ist bedauerlich, daß unsern Theaterplatz nur Reihen hoher Zinskasernen umgeben werden, was für ein Kunstforum einen kahlen Eindruck machen wird, — immerhin wird es aber möglich sein, dem Hauptgebäude trotz der ungünstigen Umgebung einen imponirenden Charakter zu verleihen.

Was die Situazion des Gebäudes anbelangt, so wird die südliche Hauptfaçade der Ringstraße, die Rückseite dem jetzigen Opernhause zugewendet sein. Wir sehen in dem Umstande, daß das neue Opernhaus dem alten vollständig den Rücken wendet, den lebhaften und klaren Ausdruck des Stolzes und gerechten Unwillens, und scheuen uns nicht, mit dieser Bemerkung gegen jene Aesthetiker in die Schranken zu treten, welche die Architektur noch immer zu der wenig beseelten simbolischen Kunstform rechnen.

Der Plan der Architekten hat bei dem Entwurfe der Anfahrten und Zugänge mit löblicher Sorgfalt auf die Sicherheit und Bequemlichkeit des Publikums Bedacht genommen. Gegen die Ringstraße zu ist eine große Anfahrt für die erlesenen Sterblichen, welche zum Kunsttempel in Equipagen heranrollen. Eine große Vorhalle, die mit dem Vestibule in unmittelbarer Verbindung steht, mit breitem, vor Luftzug geschütztem Perron, gestattet die ungehinderte An- und Abfahrt. Die Seitenfaçaden zeigen vier Anfahrten, und zwar zwei zu den Treppenanlagen der Hoflogen und zwei weiter rückwärts gelegene für das Bühnenpersonale. — Für die per pedes Apostolorum ankommenden kunstgenußdürstenden Pilgrime öffnet sich die Hauptfaçade gastfreundlich in vier Eingängen; die Seitenfaçaden

stehen in dieser Beziehung der stolzen Schwester an Großmuth nicht nach: auch sie enthalten mehrere Eingänge für das zu Fuß ankommende Publikum.

Unsere Wiener Leser reiben sich die Augen und glauben zu träumen, während sie diese nie geahnten Herrlichkeiten „schwarz auf weiß" aufgezählt sehen. In das Reich der unglaublichsten Ueberraschungen werden sie aber erst gelangen, wenn sie mir ein wenig in das Innere des projektirten Baues folgen wollen. Durch eine der Eingangspforten treten wir in eine große Vorhalle. Von dieser aus vermitteln drei geräumige, durch freie Stützenanlage malerisch und perspektivisch wirkende Treppenhäuser den Zugang zu den Logen und Gallerien. Neben diesen Haupttreppen enthält das Haus noch zwei Nebentreppen, die blos zur bequemen Verbindung der Logenränge untereinander dienen. Anstatt vor dem Hause, unter freiem Himmel den Unbilden der Witterung preisgegeben, wird das Publikum bis zur Eröffnung der Abendkassen in einer großen Warthalle sich anstellen und queue machen können; ebenso ist ein eigener Wartplatz für die Dienerschaft der Theaterbesucher in dem Plane verzeichnet. Beide Zugänge des Parterre's führen an geräumigen Garderoben vorüber . . . . . Beneidenswerthes Los der öffentlichen Redner, die für ihre Bemühung, Erfreuliches zu verkünden, durch ein „Hört!" oder durch beifälliges Gemurmel, das zuweilen zum Beifallssturme anschwillt, sogleich belohnt werden! Ein Beifalls-Orkan wäre uns für unsere Eröffnungen über die innere Einrichtung der neuen Oper ohne Zweifel und mit Recht zu Theil geworden, wenn wir dieselben in öffentlicher Rede einem P. T. Publikum mitgetheilt hätten. Unser Lohn jedoch ist nicht von heute — „Jahre kommen und vergehen" — den „Zeitungsschreiber" lohnt immer nur die unverwelkliche Palme des Bewußtseins, makellose Tugend und strengste Pflichterfüllung geübt zu haben!

Eine wenig vom Kreise abweichende, nach innen sich sanft zusammenziehende Ellipse wird als Grundform des Zuschauerraumes einerseits der praktischen Forderung des möglichst gleichmäßig guten Sehens genügen, anderseits eine dem Auge wohlthuende Linie bieten. Das Fassungsvermögen des Zuschauerraumes hängt von mehreren Faktoren ab. Es sollen in einem solchen Raume viele Personen und doch jede einzelne so vortheilhaft als möglich untergebracht werden, so sehr auch die Plätze dem Range nach verschieden sind; doch darf, namentlich mit Rücksicht auf die Stimmmittel der Sänger, der Raum nicht zu ausgedehnt angenommen werden, und endlich muß wieder auf großartige und geschmackvolle Gesammtwirkung des Zuschauerraumes Bedacht genommen werden, und dürfen daher namentlich nicht zu viel Ränge übereinander errichtet werden. Der Plan der Architekten suchte allen diesen Forderungen gerecht zu werden: die Zuschauer werden bequem placirt sein, ihre Zahl kann etwa 3000 erreichen; der fünfte Rang wird weggelassen, dafür wurden die übrigen entsprechend ausgedehnt beantragt.

Von besonderer Wichtigkeit für die Simmetrie und den architektonischen Rithmus des Zuschauerraumes ist eine glückliche Lösung des Problems der Hofloge. Diese soll fünf gewöhnliche Logen breit und zwei hoch sein, d. h. sie soll durch den zweiten Rang hindurchgehen. Disponirt man nun die Hofloge mit ihrer markirten dekorativen Anordnung ganz auf die eine Seite des Auditoriums, so ist der Rithmus desselben empfindlich gestört, während dieser Verstoß gegen das Gesetz der Simmetrie ganz wegfällt, wenn, wie in dem Plane für unsere Oper auch beantragt ist, die Hofloge zu zwei gleichen Theilen auf beide Seiten des Zuschauerraumes vertheilt wird, so daß auf der einen Seite die Loge für Se. Majestät, auf der andern jene für die Prinzen des kaiserlichen Hauses sich befinden würde. So können die beiden Hoflogen beliebig breit und hoch sein, ohne im Mindesten der Gleichmäßigkeit der inneren Anlage Abbruch zu thun. Dabei ist noch Eines zu bemerken. Da nämlich die gewöhnlichen Proszeniumslogen wegfallen, die Hoflogen also unmittelbar an den reich profilirten Rahmen des Bühnenbildes stoßen, so können sich jene mit diesem zu einem ebenso effektvollen als prächtigen Ganzen verbinden *).

Für die gleichmäßige Vertheilung des Schalles **), für die Ventilazion und Beleuchtung

*) Bei Gelegenheit von Fest-Theatern, Opernbällen u. dgl. erscheint der Hof in der Mittelloge des ersten Ranges, die für gewöhnlich als Kämmererloge dient. Für solche außergewöhnliche Gelegenheiten wird diese Loge reich dekorirt und erhält die doppelte Höhe der Ranglogen.

**) In Bezug auf Akustik sind bis jetzt die italienischen Theater am besten eingerichtet. Man kann aber diese Einrichtungen nicht in Pausch und Bogen für unsere neue Oper annehmen und ausführen, da das Theaterleben diesseits und jenseits der Alpen eben nicht dasselbe ist. In den italienischen Theatern gehen die Logenreihen in gleichmäßiger Tiefe von unten bis an das oberste Stockwerk. Der erste Rang hat keine vorspringenden Balkons, die oberen Stockwerke keine tiefen Amphitheater. Die Rivalta reicht in einer Bogenlinie (vom Abschlusse des Proszeniums an gerechnet) in den Raum des Auditoriums hinein, so daß der vortretende Sänger im Hause

verspricht der Plan die möglichste Berücksichtigung aller jener Vortheile, welche die in dieser Beziehung weit vorgeschrittene Kenntniß unserer Tage an die Hand gibt. Die Bühnen-Einrichtung ist mit aller Rücksicht auf die Bequemlichkeit der an der Bühne wirkenden Künstler, der Theater-Arbeitsplatz und die Magazine sind gleichfalls geräumig und bequem projektirt. Für den Schutz gegen Feuersgefahr ist durch eiserne Dachwerke, Ueberwölbung des Bühnenraumes, zweckmäßig angebrachte, weite Ausgänge, große Wasserreservoirs u. dgl. m. gesorgt, so daß der Bau des neuen Opernhauses für die Jünger Aeskulaps in Bezug auf „schöne Fälle" als ein ziemlich hoffnungsloses Unternehmen gelten darf.

Unsere Zeit duldet keine unthätigen Zuschauer bei dem allgemeinen Getriebe der Kräfte und Stoffe. Auch das neue Opernhaus soll dieser Forderung gerecht werden: seine Seitenfaçaden sollen eleganteren Kaufartikeln gewidmete Boutiquen enthalten und von frischen Gartenanlagen umgeben sein. Diese letzteren werden vor der Hauptfront natürlich fehlen, um nicht die Anfahrt zu hindern.

Die Theaterbauten von München, Dresden, Hannover, Braunschweig, Darmstadt u. s. w. sind monumental, als Steinbauten durchgeführt. Soll das Opernhaus der österreichischen Metropole den Bauten dieser Städte in der Würde der äußeren Erscheinung nachstehen? Wir wollen hoffen, daß unsere Oper einerseits, was die äußere Erscheinung anbelangt, es den genannten Bauten wenigstens gleichthun, anderseits aber dieselben, deren innere Einrichtung mehr oder weniger mangelhaft ist, in dieser Beziehung in Befolgung der oben angedeuteten Ideen des Planes an Sicherheit, Komfort und Eleganz weit übertreffen werde. Keineswegs aber wollen wir uns auch nur einen Augenblick dem Wahne hingeben, als könnte zum Bau des Opernhauses ein Material gewählt werden, aus dem so viele monumentale Bauten alter und neuer Zeit errichtet worden sind — wir meinen Münchhausen's „Luftsteine".

In dem Vorstehenden haben wir die Ideen der Architekten entwickelt, nach denen sie das neue Opernhaus emporführen wollen. Mögen sie überall, wo sie auf das Schöne, Geschmackvolle und Zweckmäßige gerichtet sind, unverkümmert zur Ausführung gelangen! — Die in der auf Seite 10 und 11 mitgetheilten Tabelle gegebenen Daten dürften für unsere Leser von mehrfachem Interesse sein, und wir haben ihnen daher eine größere Ausdehnung gegeben.

Von Interesse dürfte es auch für Viele sein, etwas über das Fassungsvermögen einiger Theater zu vernehmen. Ganz genau läßt es sich nur von unserem alten Opernhause und von dem projektirten angeben — bei den anderen Angaben müssen wir eben „angeblich" hinzusetzen. So faßt das Theater:

La Fenice in Venedig . .	2700	Personen,
La Scala in Mailand . .	4000	„
Teatro Reale in Turin . .	2000	„
S. Carlo in Neapel . .	3500	„

Das neue Wiener Opernhaus wird bequem 2740 Personen fassen, was aus folgender Berechnung hervorgeht:

Ränge	Logen	Sperrsitze	Sitzplätze	Stehpl.	Personen
Parterre	32	430	250	200	1072
1. Rang	30				
2 dreif. Seiten-Hof-Logen, 1 vierf. Hof-Festloge		—	—	—	212
2. Rang	30	—	—	—	180
3. Rang	6	170	280	150	636
4. Rang	—	90	400	150	640
Summa:	98 (ohne Hoflogen)	690	930	500	2740 Perf. bequem

NB. Jede Loge zu 6 Personen gerechnet.

Im alten Opernhause (Kärnthnerthor-Theater) berechnet sich das Fassungsvermögen wie folgt:

Ränge	Logen	Sperrsitze	Sitz- und Stehplätze	Personen
Parterre	10	250	260	550
1. Rang	20			
1 vierf. Hofloge		—	—	80
2. Rang	24	—	—	96
3. Rang	18	41	40	153
4. Rang	—	71	300	371
5. Rang	—	—	400	400
Summa:	72 (ohne Hoflog.)	362	1000	1650 Personen bei sehr vollem Hause.

NB. Jede Loge zu 4 Personen gerechnet.

---

selbst singt, also nach rückwärts keine Schallstrahlen verloren gehen. Der Plafond ist entweder schwach oder gar nicht gekrümmt, jedenfalls nicht kuppelförmig. Die herausgehobenen Parterrelogen bilden eine stetige Linie, die Logenstützen sind nicht zurückgesetzt. So wird der Schall so wenig als möglich gebrochen.

Vergleichstabelle der Hauptdimensionen

Namen des Theaters	Anzahl der Gallerien	Periferie des Saales nach Logen-Breiten	Weite der Proszeniums-Oeffnung	Größte Breite des Saales	Tiefe des Proszeniums	Vorsprung der Bühne in den Saal
Große Oper in Paris . . .	4	31 einf. Logen, 6 Doppel-Logen, zusammen 43 Logen	7, 0, 4	0, 4, 6	1, 5, 8	1, 2, 10
Opéra Comique in Paris . .	4 und 2 Balkons	31 einf. Logen, 2 doppelte Proszeniums-Logen, zusammen 35 Logen	6, 1, 4	10, 0, 8	1, 5, 9	1, 4, 9
Théâtre Royal in Brüssel . .	4 und 1 Balkon im 1. Rang	25 einf. Logen, 4 Doppel-Logen, zusammen 33 Logen	6, 4, 2	8, 5, 2	3, 0, 8	2, 1, 0
Covent-Garden in London . .	4	36	7, 0, 8	9, 5, 9	0, 2, 10	1, 2, 8
Hoftheater in Hannover . . .	4	zusammen 38 Logen	6, 3, 5	11, 0, 0	2, 0, 11	1, 3, 0
Königliche Oper in Berlin . .	4	22 einf. Logen, 6 Doppel-Prosz.-Logen, 1 sechsf. Hofloge, zus. 38 Log.	6, 5, 3	7, 4, 4	5, 2, 1	1, 1, 4
Hoftheater in Dresden . . .	4	zusammen 34 Logen	7, 0, 6	8, 5, 9	1, 1, 7	1, 1, 7
Hoftheater in München . . .	5 und 1 Balkon im 1. Rang	zusammen 26 Logen	6, 1, 6	11, 5, 8	2, 3, 3	1, 3, 2
Theater an der Wien in Wien	4	23 Logenbreiten	7, 1, 4	7, 5, 5	0, 4, 11	1, 0, 9
La Fenice in Venedig . . .	4	35 Logen	6, 5, 10	9, 5, 5	2, 5, 9	1, 1, 7
La Scala in Mailand . . .	5	zusammen 43 Logen	7, 5, 2	11, 1, 10	2, 2, 3	3, 0, 7
Teatro Reale in Turin . . .	5	zusammen 33 Logen	7, 1, 1	8, 3, 10	1, 5, 8	2, 4, 3
Teatro S. Carlo in Neapel .	5	34 Logen	8, 2, 7	11, 5, 0	2, 5, 9	2, 5, 9
Neue Oper in Wien	4	26 einf. Logen, 2 dreif. Seiten-Hoflogen, 1 vierf. Festloge, zus 36 Logen	7, 3, 0	10, 1, 3	0, 5, 0	2, 1, 5
Kärnthnerthor-Theater in Wien	5	18 einf. Logen, 1 mittl. 1½f. Loge, 1 vierf. Hofloge, zus. 23 Logen	6, 0, 10	6, 3, 0	0, 5, 7	kein Vorsprung

der ersten Theater Europa's.

Tiefe des Saales	Höhe des Saales	Höhe des Prosze-niums	Höhe einer Gallerie sammt Konstruk-zion	Breite der Bühne	Tiefe der Bühne	Anmerkung
12, 2, 8	9, 4, 10, Plafond kuppel-förmig	7, 1, 9	1, 2, 9	12, 4, 4	14, 0, 3	
10, 1, 8	8, 1, 8, Plafond kuppel-förmig	6, 3, 2	1, 2, 7	9, 2, 4	8, 1, 7	
12, 3, 4	9, 2, 6, Plafond kuppel-förmig	7, 2, 0	1, 1, 7	12, 1, 1	8, 3, 2	
12, 3, 0	9, 3, 4, Plafond kuppelf.	6, 1, 0	1, 3, 6	14, 3, 0	13, 4, 9	Logenbreite 0, 5, 2¼.
11, 1, 10	8, 2, 6, Plafond horizontal	6, 5, 1	1, 3, 9	14, 0, 7	10, 4, 9	Die Gallerien treten hintereinander stark zurück, was einen schlechten Eindruck macht.
12, 1, 4	7, 2, 0, Plafond schwach gekrümmt	6, 2, 11		10, 4, 9	12, 3, 10	
10, 5, 5	8, 3, 6, Plafond sehr flach	7, 0, 5	1, 4, 7 (offenbar zu hoch)	15, 5, 6	11, 1, 11	
13, 1, 0	10, 3, 8, mit segmentf. Kuppel	8, 0, 10	1, 2, 10	15, 4, 10	14, 2, 4	
etwa 10, 0, 0	7, 1, 3, horizontal	5, 4, 3	1, 2, 9	11, 1, 1	7, 0, 6	Größte Logenbreite 0, 5, 4½.
11, 5, 0	7, 1, 1, Plafond sehr flach	6, 0, 4	1, 1, 6	14, 2, 11	10, 0, 8	Logenbreite 0, 4, 11.
15, 1, 8	9, 5, 3, wenig gekrümmt	7, 4, 10	2, 2, ½	13, 2, 8	12, 4, 10	Logen mit Kabinets über den Gang Logenbreite 0, 5, 1.
12, 3, 7	8, 1, 3, schwach gekrümmt	6, 3, 5	1, 1, 5	13, 0, 2	9, 4, 2	Keine Logenkabinets. Logenbreite 0, 5, 3.
15, 2, 1	12, 2, 3	8, 5, 9	2, 0, 2½ (zu hoch)	10, 5, 3	11, 4, 7	Keine Logenkabinets. Logenbreite 1, 0, 7, was sehr viel ist.
13, 2, 0	9, 0, 3	6, 4, 3	1, 2, 3	15, 2, 0	13, 0, 0	Logen mit Kabinets. Logenbreite 0, 5, 3.
9, 5, 0	6, 3, 8, Plafond flach	4, 5, 9	1, 1, 7	10, 2, 0	16, 4, 9	Logen ohne Kabinets. Logenbr. 0, 5, 3½, Logenbreite im Lichten 0, 4, 8.

Oesterreichischer Kunstverein.

Louis Knaus. — Kunst-Pathologie. — Unser Angelöbniß als Spitalarzt. — Ausstellungen: November u. Dezember 1861, Januar 1862.

Wy-l. Man mag über das Institut, welches sich „österreichischer Kunstverein" nennt, so oder so denken, das eine wird man nicht läugnen können, daß der Wiener Kunstfreund durch seine monatlichen Ausstellungen mit vielem Interessanten, manchem Schönen bekannt geworden ist. Diese Ausstellungen haben viele Beispiele für moderne Richtungen geboten, und mochte auch die Hoffnungs-Wagschale im Herzen des Kunstfreundes oft sinken, wenn er durch die Räume des Lokales schritt, — manchmal schnellte sie doch wieder hoch empor in freudiger Hast. Wir erinnern hier nur an das im April v. J. ausgestellt gewesene Bild von Louis Knaus, das in so vielen Gemüthern wieder die Gewißheit stärkte, daß es auch heute noch Künstlernaturen gebe von echtem Schrott und Korn, die der Oase gleich, das sprossende Leben zusammenfassen und uns aus dem klaren Quell gesunder Produkzion erquicken, mitten in der Wüste des Manierirten, „Geistreichen", des Stiles um jeden Preis, der Rohheit, des Affektirten, der Fabriksarbeit, der falschen Bravour, . . . und wie die Surrogate für begabte und ehrliche Kunstschöpfung mehr heißen mögen.

Wir kennen Jemand hier in Wien, dem die Kunst unserer Tage nur ein pathologisches Interesse bietet, und der, so oft er die Ausstellung des Kunstvereines besucht, ins „Spital" zu gehn vorgibt. Wir unsererseits werden nicht ermangeln, gewissenhaft die Pflichten des Medici zu erfüllen: wo noch ein Fünkchen gesundes Leben ist, wollen wir's wo möglich zur Flamme anfachen; finden wir einen irrthümlich für krank gehaltenen, werden wir ihm: „Steh auf und wandle!" zurufen, Unrettbare sollen mit den Tröstungen der Kritik versehn, Genesene „gesund entlassen", Verstorbene anständig bestattet werden. Für diesmal wollen wir aus den beiden vorletzten Ausstellungen einige Erscheinungen hervorheben, und dann die Januar-Ausstellung Revue passiren lassen.

Durch die November-Ausstellung lernten wir einen Heidelberger Künstler, Anselm Feuerbach, kennen. Seine Arbeiten erinnerten mit derber selbst karrikirender Mahnung an italienische Vorbilder, jedoch ist Feuerbach nicht ohne selbstständige Begabung und bedeutende Technik. Was jetzt im Januar von ihm ausgestellt ist, bestärkt freilich nicht in der Hoffnung, daß der junge Künstler den Fesseln äußerlicher Nachahmung sich so bald entwinden werde. — Einen dankbareren Sohn, als Hrn. Professor Lenbach in Weimar, dürfte Mutter Natur unter den ihrigen noch nicht gezählt haben. Dieser Märtirer der Kindespflicht ließ uns im November eine „Mittagsruhe eines Hirtenknaben" sehn. Wenn Malen ein anderes Dichten ist und der Schmutz poetisch, so war das Bild des Herrn Professors ein Gedicht voll feiner Empfindung und köstlicher Naturwahrheit. — O. Achenbachs „Platz bei Frascati" schien uns schwach in der Darstellung, während uns zwei Portraits von Löffler angenehm überraschten. — Arthur Grottgers Kreidezeichnungen sind mit Talent und Geschick gemacht. Es findet sich selten, daß eine Frau in der Bildnerei so Tüchtiges leistet, wie es eine feine und kräftige Büste A. Schopenhauer's war, gefertigt von Elise Ney in Münster, einer Nichte des Marschalls Ney.

Der Dezember v. J. brachte von Historienbildern nichts, was durch Erfindung oder Ausführung sich besonders hervorgethan hätte. Raabs „Jungfrau" ist in Bezug auf das Streben oben an zu stellen. Die Darstellungen der unglücklichen „Genoveva", die wir im November und Dezember zu Gesicht bekamen, erreichten nicht das Niveau des Erträglichen. Vielleicht gelingt es mit dem schurkischen Golo besser, den die Herrn Laufberger und Hoersel voraussichtlich nächstens in Angriff nehmen werden. — Wir nennen von dieser Ausstellung noch drei gute Pastellportraite und eine durchaus schwache und verfehlte „Rebecca" (?!) Georg Decker's, ein launiges und trefflich gemaltes Bild Rousseau's („Leidenschaftlicher Violinspieler") und einen tüchtigen „Morgen nach dem Gelage" von dem Düsseldorfer Stammel. A. Achenbach („Küste von Kalabrien") thut sich offenbar auf die Firma etwas zu Gute, während uns A. Seel (Düsseldorf) durch ein Bildchen voll feiner Empfindung und sorgsamer, wenn auch ein wenig harter Darstellung innig erfreute. Das Werk nennt sich „Im Kreuzgange" und war für uns die Perle der Dezember-Ausstellung, die auch eine sehr lebendige Portrait-Büste von Meixner zeigte.

Die Januar-Ausstellung bietet kein Werk, an dem wir uns traulich erwärmen könnten. Zwei Original-Kartons von W. Kaulbach „Werthers Lotte" bei der Butterbrod-Vertheilung und den getreuen Eckart behandelnd, zeigen Kaulbachs Vorzüge in Komposizion, Stil und Zeichnung in hervorragender Weise; wir wollen auch auf dieselben hier nicht näher eingehn, weil wir

der Ansicht sind, daß in Athen der Eulen schon genug sind, — aber das wollen wir bemerken, daß es diesen „geistvollen“ Arbeiten durchaus an innerlicher Wärme der Empfindung und dem naiven Ausdruck fehlt, der den Beschauer überzeugen sollte. Besonders schmerzlich wird dieser Mangel, wenn Kaulbach geradezu naiv sein will, wie in den tumultuarisch hungrigen und den erschreckten Kindern der beiden Kartons. Wie wohlthuend wirkt dagegen oft ein gewöhnlicher Holzschnitt nach L. Richter! — Was Anselm Feuerbachs Kindergruppen anbelangt, so haben wir in diesen Werken mit Bedauern eine verstärkte Hinneigung zur Manier und zu derber Imitazion der alten Italiener bemerkt. Was soll überdieß dieser schmutzig grüne Ton?

Engert's Standbild des Kaisers Franz Josef zeigt jedenfalls den tüchtigen Künstler, was sich auch von den Arbeiten Oeconomo's sagen läßt. — Das bedeutendste Genrebild der Ausstellung ist für uns des Düsseldorfer's Ferd. Fagerlins „Fischer-Familie“. In diesem Fischer, der seinen aufmerksamen Zuhörern den Bau eines Schiffes erklärt, sind Empfindung, charaktervolle Darstellung und eine tüchtige Technik vereint. — Unsere Leser mögen es zu den Bekenntnissen einer Kritikerseele zählen, wenn wir ihnen erzählen, daß der Genfer Künstler Glardon-Leubel den alten A. van der Werff bei uns zu Ehren gebracht hat. Wenn man diesen alten Burschen in Gallerieen in der soliden Umgebung der Ostade, Teniers u. s. w. antrifft, so ärgert man sich weidlich über die Affektazion des geleckten Manieristen ... In der trefflichen Nachbildung Glardon-Leubel's auf Email hat (wenigstens in uns) der alte Manierist über seine schwächliche moderne Umgebung den Sieg davongetragen.

Eine kleinere „Landschaft“ A. Achenbach's ist schön zu nennen, während von dem Düsseldorfer Leu zu sagen ist, daß er dießmal sehr manierirt gebrüllt hat. Professor Zimmermann stellt in der Eile Tonskizzen für Gemälde aus und Calame verwechselt die Leinwand mit dem Steine, auf dem er so trefflich zu zeichnen versteht. Seine Tannen sind in der Hauptform gut aufgefaßt, aber viel zu sehr durchaus grün; die Arbeit macht überhaupt nicht den Eindruck eines Gemäldes.

Von den Aquarellen fesseln durch sehr lebendige Auffassung, verständige Anordnung und sehr geschmackvolle Technik, sechs Szenen aus dem letzten italienischen Kriege, komponirt von W. O. Roltsch, gemalt von H. Reinhart. Dafür machten die Aquarelle des talentvollen R. Alt einen üblen, flimmernd verworrenen Eindruck. Schließlich seien zwei ansprechende Marmorbüsten von Professor Ferrari in Venedig erwähnt, Rafael Sanzio und Dante vorstellend.

Kunst-Literatur.

Handbuch der Geschichte der Malerei von G. F. Waagen. Erster Band: Die deutschen und niederländischen Malerschulen. 1. Abtheilung. Stuttgart 1862.

—y— Bekanntlich gibt es der ausgezeichneten, ja nicht einmal der brauchbaren Arbeiten über die Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei keineswegs zu viele. Seit Karl van Mander (1604) hat es zwar genug Leute gegeben, welche sich mit dem Zusammenstellen von Nachrichten über die Maler und dem Sammeln und Beschreiben ihrer Bilder befaßten; aber Werke von strengerer wissenschaftlicher Richtung entstanden auf diesem Gebiete erst, als ein gewisses Material aufgespeichert war, und sie konnten wohl füglich nicht früher entstehen. Waagen eröffnete den Reigen mit einem Schriftchen „Ueber Hubert und Jan von Eyck“ (1822), ihm folgten Schnaase, Passavant, Kugler, Hotho und andere verdiente Forscher. Die neuesten Forschungen, wie jene von Cavalcaselle und J. A. Crowe, viele belgische und einige holländische Arbeiten sind im einzelnen ganz ausgezeichnet und erwecken die freudige Hoffnung, daß von dem vielen, was für die Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei noch zu thun ist, nicht weniges in nächster Zukunft wird als geleistet betrachtet werden können. Auch für die historische und ästhetische Würdigung italienischer, französischer und spanischer Werke der Malerei und ihrer Schöpfer ist in neuerer Zeit vieles geleistet worden. —

Nicht nur, wer sich mit einer Wissenschaft erst bekannt machen will, sondern auch der, der sich in ihr mehr oder weniger heimisch fühlt, bedarf eines Handbuches, das ihm in lebendig darstellender und übersichtlich zusammenfassender Weise den jeweiligen Standpunkt der Wissenschaft darlegt. Daß das von Burckhardt 1847 in einer trefflichen Bearbeitung herausgegebene Kugler'sche „Handbuch der Geschichte der Malerei“ dieser Anforderung an ein „Handbuch“ mehr fach nicht mehr entspreche, brauchen wir wohl eingehend nicht darzuthun; es genüge die Anführung der Thatsache, daß seit 1847 der Umfang der bezüglichen Forschungen

sehr angewachsen ist. G. F. Waagen hat es nun übernommen, das Kugler'sche Buch nach dem heutigen Stande der Forschung ganz neu umzuarbeiten, und zwar in der Weise, daß die vornehmsten Schulen getrennt in einzelnen Werken behandelt werden. Der erste Band des so umfassend projektirten Werkes ist den deutschen und niederländischen Schulen gewidmet; dieser erste Band, dessen erste Abtheilung vor uns liegt, soll noch im Januar vollständig werden *).

Es ist freudig anzuerkennen, daß durch die heutigen Bestrebungen auf dem Gebiete der kunstgeschichtlichen Forschung der Hauch eines gesunden Geistes weht. Die Gelehrten scheuen sich einerseits nicht, überall, selbst im Staub und Moder vergessener Archive nach zuverlässigen historischen Nachrichten über die Künstler zu forschen — anderseits ist so ziemlich allgemein der Grundsatz anerkannt, daß nur der in Bezug auf Kunstwerke wahrhaft kompetent ist, der durchdrungen ist von dem Satz des Paracelsus: Ein paar Augen, so recht Lust haben an der Erfahrenheit, das sind die rechten Professores. Eine möglichst vollständige und wohl verarbeitete Anschauung bildet den Kern der Gelehrsamkeit eines Kunstschriftstellers im echten Sinn des Wortes. Waagen hat sich seit mehr als 40 Jahren eifrig mit dem Studium der Malerei, namentlich der deutschen und niederländischen beschäftigt, und kennt deren über ganz Europa in öffentlichen und Privatgallerien zerstreute wichtigste Werke alle fast ausnahmslos aus eigener Anschauung; wie sehr sein Urtheil das eines durchgebildeten Kenners sei, hat er in seinen rühmlichst bekannten periegetischen Werken („Kunstwerke und Künstler in Frankreich", „Kunstwerke und Künstler in Deutschland" . . .) längst dargethan. Auch die Vorzüge seiner kernigen Darstellung kennen seine Leser, und wir werden auf wenig Widerspruch stoßen, wenn wir es aussprechen, daß Waagen ein durchaus berufener Bearbeiter des Kugler'schen Handbuches ist.

Kugler's Darstellung ist übrigens, wie die vorliegende erste Abtheilung zeigt, von Waagen so umgearbeitet und vervollständigt worden, daß die Arbeit des letzteren recht gut als selbständige betrachtet werden kann. Wie der Verfasser selbst überall grundsätzlich von eigener Anschauung ausgeht, so wünscht er diese auch von seinen Lesern angestrebt und benützt daher vorzugsweise nur die öffentlichen Gallerien von Dresden, München, Wien, Berlin, Kassel und Frankfurt a. M., sowie die mit der Eisenbahn jetzt leicht zu erreichenden Sammlungen in Paris, Antwerpen, Gent u. s. w., während die Werke, welche London und Florenz bewahren, seltener berücksichtigt werden. Sehr werthvoll wird die Arbeit Waagen's durch zahlreiche Hinweisungen auf die zwar berühmte, aber sehr wenig gekannte Gallerie der Eremitage in St. Petersburg, von der nicht einmal noch ein gedruckter Katalog existirt. Besonders erfreulich aber war für uns die Wahrnehmung, daß Waagen in den meisten Fällen den Schätzen gerecht wird, die in der Wiener Belvedere-Gallerie und in unseren Privatsammlungen bewahrt werden. Es ist höchste Zeit, daß diese in manchem Betracht unvergleichlich reichen und vielseitigen Sammlungen endlich einmal genauer gewürdigt und vielfacher, namentlich im Auslande, bekannt werden. Wir werden weiter unten auf Waagen's Beurtheilungen von in Wien befindlichen Bildern näher eingehen und erwähnen bei dieser Gelegenheit, daß es ein Hauptangenmerk der „Recensionen" sein wird, ihre Leser mit den in unseren Mauern befindlichen herrlichen Werken italienischer, deutscher, niederländischer und spanischer Schulen näher zu befreunden.

Wir kehren zu Waagen zurück. Von Privatsammlungen berücksichtigt er wieder hauptsächlich jene, die leicht zugänglich sind, so z. B. sind von unseren Privatsammlungen besonders die Gallerien: Liechtenstein, Eßterhazy, Czernin und Schönborn besprochen worden, die bekanntlich sehr leicht zugänglich sind. Die dem Werke beigegebenen Illustrazionen sind zweckmäßig ausgewählt und nett gearbeitet.

Waagen schreibt „nicht für die kleine Zahl der Kenner und Forscher, sondern für die große Zahl der Kunstfreunde und Künstler" und gibt seinen Lesern den zweckmäßigen Rath, beim Anschauungsstudium sich zuerst gewisse Haupteindrücke fest einzuprägen und dann erst die Betrachtung auch auf die Erscheinungen zweiten und dritten Ranges auszudehnen. Der Verfasser wird durch diesen Wink manchen seiner Leser von Verirrung oder Verflachung seiner Ansichten abhalten.

Dem „Handbuche der deutschen und niederländischen Malerei" werden solche über die italienische und französische folgen, die Waagen aus eigener Anschau-

*) Waagen hat vor nicht langer Zeit im Auftrage des Londoner Buchhändlers Murray jene Theile des Kugler'schen Handbuches, welche die deutschen und niederländischen Malerschulen behandeln, nach dem heutigen Standpunkte der Forschung umgearbeitet; der erste Band seines jetzt begonnenen „Handbuches" ist die deutsche Uebertragung dieser Umarbeitung.

ung kennt. Auch hofft er noch Spanien besuchen, die dortigen Denkmäler studieren und mit einer Arbeit über dieselbe den Zirkus seiner Handbücher schließen zu können. Möge dem so thätigen Schriftsteller, dessen Geburtsjahr (1794) nicht mehr unserem Jahrhunderte angehört, für seine der Geschichte der Kunst so wohlgemeinten Pläne ein frohes Gedeihen zu Theil werden!

(Schluß folgt.)

Kleine Chronik.

Rafael-Sammlung. Der verstorbene Prinz Albert hat eine bedeutende Sammlung Rafael'scher Zeichnungen, Stiche nach Rafael u. s. w. hinterlassen. Die Sammlung wird nach dem Wunsche ihres Gründers den Kunstsammlungen von Windsor einverleibt und so dem Publikum zugänglich werden.

Die „permanente Gemälde-Ausstellung" von Sachse in Berlin enthält eine sehr eigenthümliche Arbeit des belgischen Historienmalers de Keyser. Karl der Große sitzt, gemäß der alten Legende, am Meeresstrande und weint über normannische Kreuzer, in denen er ahnungsvoll das Verderben seines Reiches erkennt. Der gebrochene Held bedient sich zu seinem Wehmuths-Ergusse eines zu diesem Endzwecke am Strande aufgestellten bequemen Lehnstuhles, und würde, wie Kenner versichern, einen vorzüglichen Invaliden von anno 13 abgeben. Uebrigens finden sich denn doch noch edle Gemüther, die in solchen Arbeiten das „Höhere" zu finden wissen. So schreibt ein Berliner Blatt: „Das Gebiet der Geschichte und der Landschaft ist dem modernen Maler in einer Weise erschlossen, die weder Rubens noch Ruysdael träumten. Hier wachsen neue Lorbeern, und wie in diesen Gattungen des Trefflichen so viel der alten Kunst Ebenbürtiges geleistet wird, das beweist aufs Neue ein Historienbild de Keyser's . . ." Dieses Gesicht eines Verzückten bedarf keines Kommentars — übrigens gibt es auch außer Berlin Leute und Kreise, deren Ansichten mit denen des zitirten „Kritikers" eben keinen Kontrast bilden würden.

Louis Knaus. Der gegenwärtig in Berlin lebende berühmte Maler, Professor Ludwig Knaus, arbeitet an einem neuen größeren Gemälde; der Gegenstand ist ein Taschenspieler, der vor einer Menge Landvolk in einer Scheune seine Misterien produzirt. Von dem bewährten Künstler darf man wohl eine treffliche Arbeit voll feiner Charakteristik und von durchgebildeter Technik erwarten.

Die Modelle zum Denkmal Friedrich Wilhelm's III. befinden sich nun vollzählig in Köln und werden öffentlich ausgestellt werden. Es sind zwölf Reiterstatuen und eine Säule. Die Berliner Künstler Drake, Bläser, Schievelbein, Heidel, Wredow, Calide, Möller und Franz, ferner Busch aus München, Begas aus Weimar, Mohr aus Köln u. s. w. sind bei den Einsendungen betheiligt.

Die Arbeiten zu dem Denkmal für den König Ludwig in München schreiten vorwärts; auf dem Odeonsplatz werden bereits die Fundamente gemauert, welche die Reiterstatue des Königs tragen werden. Das Modell ist vom Professor Wiedemann gefertigt. — Kaulbach hat den großen Karton zum Reformazionsbilde (für das Berliner Museum) vollendet, und wird im Sommer an Ort und Stelle an die Ausführung Hand anlegen.

Zwei Albrecht Dürer-Funde. In München will man zwei Arbeiten von der Hand Albrecht Dürer's entdeckt haben. Die eine ist ein auf Holz gemalter „Salvator"; das unvollendete Bild ist 2 Fuß hoch, 1 Fuß 7½ Zoll breit. Neben den aus der Malerei selbst hervorgehenden Anhaltspunkten sollen auch urkundliche Beweise für die Echtheit vorhanden sein, und zwar soll die Tafel Dürer's letzte, durch seinen Tod unterbrochene Arbeit sein. Das Bild, einst im Besitze des bekannten Freundes Dürer's, Pirkheimer's, wurde im Juni v. J. auf dem Speicher des Haller'schen Hauses in Nürnberg gefunden. Jetzt besitzt es der Restaurator Reichardt in München. — Die zweite Entdeckung betrifft eine Kirchenfahne des St. Sebald in Nürnberg, aus einem etwa 9 Schuh langen und 5½ Schuh breiten Stück rothen Seidendamastes bestehend, deren bildliche Darstellungen ebenfalls von der Hand Dürer's herrühren sollen. Wir können nur wünschen, daß sich beide Entdeckungen baldigst als wirkliche bewähren mögen.

Die Uhde'sche Sammlung mexikanischer Alterthümer ist von der preußischen Regierung für das Berliner Museum für 18,000 fl. angekauft worden.

Für den Kölner Dombau gingen im Laufe des Jahres 1861 58,306 Thaler 11 Sgr. ein, davon Vermächtnisse im Betrage von 6680 Thlr.

Die Restaurazionskosten der Freiberger „goldenen Pforte" sind gedeckt; Private haben 400 Thlr. gespendet, das sächsische Kultusministerium die fehlenden 1911 Thlr. bewilligt.

Zur Londoner Ausstellung.

Zur Aufstellung der von Oesterreich nach London gesendeten Bilder ist der Maler Hr. Neustädter designirt. Die Wahl ist eine glückliche zu nennen, weil dieser Künstler bereits in München in dieser Beziehung gewirkt und die Werke zur vollen Zufriedenheit ihrer Autoren placirt hat. Hrn. Neustädter befähigt auch sein gebildetes Wesen speziell zu einer derartigen Mission. Den architektonischen Theil der ganzen Aufstellung hat der Architekt Friedrich Stache übernommen.

Das Gebetbuch, welches die hiesige Akademie der Künste Ihrer Majestät der Kaiserin bei Gelegenheit der Vermälungsfeier widmete, wird in London exponirt.

Das ungarische Landeskomité zur Beschickung der Londoner Ausstellung hat das detaillirte Verzeichniß der Kunstwerke für dieselbe eingeschickt; dasselbe enthält eine „ideale Landschaft" Marko's, Eigenthum des ungarischen Nazional-

museums, ein Porträt Franz Deak's von F. Györgyi u. s. w. — Die Architekten Gerstner, Frey und Henszlmann haben ihr Projekt für die ungarische Akademie angemeldet.

Der bekannte Hamburger Kunstfreund Herr Dr. Abendroth läßt das in seinem Besitze befindliche (durch den Stich vielbekannte) Gemälde Rahl's „Die Verfolgung der ersten Christen in den Katakomben Roms" auf der Londoner Ausstellung exponiren. Das Gemälde hat man in Paris, Köln und München noch nicht gesehen.

Anzeigen.

Vom Vorstand der deutschen Goethestiftung erging unter dem Datum: Weimar, 23. Dezember 1861, die Ausschreibung eines Preises von 1000 Thalern preuß. Cour. für ein Skulpturwerk. Die Bedingungen sind folgende:

1. Dasselbe muß von einem deutschen Künstler gefertigt, zwischen dem 1. Mai 1861 und letzten April 1863 wenigstens bis zum ausgebildeten Modell vollendet und für deutschen Boden bestimmt sein. Als Deutschland gilt hiebei jedes Land deutscher Zunge unter einer deutschen Regierung.

2. Nur echte Kunstschöpfungen im historischen oder idealen Stile finden Berücksichtigung, mögen dieselben sich rund oder in erhabener Arbeit darstellen. Büsten und Porträtmedaillons sind ausgeschlossen.

3. Von Seiten der Goethestiftung wird weder die Bestimmung des Gegenstandes der Bildwerke noch der Besitz des gekrönten beansprucht.

4. Der Preis wird von der Generalversammlung am 28. August 1863 zuerkannt.

5. Ausdrückliche Bewerbung um den Preis ist nicht nothwendig, aber unverwehrt.

Lessing-Denkmal. Das Komité zur Errichtung des Lessing-Standbildes in Berlin ließ unter dem 10. Jänner einen Aufruf an alle Verehrer Lessing's ergehen, das Unternehmen durch Beiträge zu unterstützen. Das Standbild soll bekanntlich das „dritte im Bunde" sein mit jenen von Schiller und Goethe, und alle drei sollen den Platz vor dem Berliner königl. Schauspielhause schmücken.

Ausstellung in Rotterdam. Die Direkzion der Akademie der schönen Künste zu Rotterdam macht bekannt, daß im Saale der Gesellschaft „Harmonie" eine vom 4. Mai bis 1. oder 15. Juni dauernde Ausstellung von Kunstwerken lebender Künstler stattfinden werde. Bedingungen:

1. Die Kunstwerke (Gemälde und Zeichnungen) müssen vom 14. bis 26. April 1862 eingesendet werden.

2. Kopien und bereits ausgestellte Werke sind ausgeschlossen.

Die Regierung hat sechs goldene Medaillen von je 30 Dukaten Werth als Prämien ausgesetzt, wovon drei an auswärtige Künstler vertheilt werden können; die städtische Verwaltung ebenfalls sechs goldene Medaillen, wovon zwei für auswärtige Künstler bestimmt sind.

Lokales.

Von Professor A. v. Eitelberger ist eine Brochure erschienen: „Wie steht die Kunst in Oesterreich? Eine Betrachtung aus Anlaß der Londoner Ausstellung." Wir behalten uns vor, die wichtige Schrift in der nächsten Nummer der „Beilage" ausführlicher zu besprechen.

Die Generalversammlung des österr. Kunstvereines hat gestern den 25. d. stattgefunden. Die Veränderung der Statuten, die Vornahme der Wahlen eines neuen Präsidenten, eines neuen Geschäftsführers und einiger Verwaltungsräthe waren als Gegenstand der Versammlung bestimmt. Der abtretende Geschäftsführer ist Hr. Dumba, der resignirende Präsident ist Hr. Graf Eugen Czernin. Die Resultate der Versammlung werden wir bekanntzugeben nicht ermangeln.

Ueber die eingereichten Pläne zum Baue des Wiener Künstlerhauses ist von der Jury am 28. Dez. bekanntlich so entschieden worden, daß dem jungen Architekten Weber (derzeit in Paris) der erste, dem Architekten Kirschner der zweite und dem Architekten Kaiser der dritte Preis verliehen wurde. In Folge dieser Entscheidung waren im Schooße der Künstler-„Genossenschaft" lebhafte Differenzen entstanden; der Streit ist nun wieder gütlich beigelegt und Hr. v. Siecardsburg bleibt an der Spitze der Genossenschaft.

Eine Landschaft von Kriehuber und ein Architekturbild von Moya (das Innere der Markuskirche) sind im Auftrage Sr. Majestät für die Belvedere-Gallerie angekauft worden.

Franz Eybl, Kustos an der Belvedere-Gallerie, hat ein Porträt Anschütz's als Wallenstein, für das Foyer des Burgtheaters vollendet.

Berichte und Mittheilungen des Alterthumsvereines zu Wien. Band V, enthält: 1) Eine Arbeit von A. Essenwein über die Kapelle Johannes des Täufers, genannt „Capella speciosa" zu Klosterneuburg. 2) Die Siegel der Landes-Erbämter des Erzherzogthums Oesterreich unter der Enns im Mittelalter, von Karl v. Sava. 3) Kunstdenkmale des Mittelalters im Kreise ob dem Manhartsberge, von Dr. Ed. Frh. v. Sacken. 4) Ueber die drei mittelalterlichen Kirchen der Minoriten, Augustiner und Karmeliter in Wien, von Dr. Karl Lind. 5) Die fünf gelehrten Primisser, von Josef Bergmann. 6) Beiträge zur Geschichte der römischen Legio X. Gemina, mit besonderer Rücksicht auf ihr Standlager zu Vindobona, von Josef Aschbach. 7) Ueber den Alraun, von A. R. v. Perger.

Kunsthandel. Rahl's Karton „Nero" ist in einer vollkommen gelungenen Fotografie in der Kunstanstalt Miethke und Wawra erschienen. — Eine Auswahl des Neuesten von Stichen und Fotografien des Auslandes ist vorräthig in der Kunsthandlung der HH. Stammler und Karlstein. — Im Verlage von Paterno ist erschienen: „Jagd-Album", gezeichnet von Straßgschwandtner, welches sich eben so durch Vielseitigkeit des Gegenstandes, als lebendige Auffassung und hübsche Ausstattung bemerkbar macht.

Im Zuge befindliche Wiener Bauten sind: die neue Universität, das neue akad. Gymnasium, ein neues Gotteshaus der Bekenner augsburgischer Konfession und das Künstlerhaus.

Briefkasten. Ⓔ in München. Wohl schon verspätet. Wir bitten um gefällige Fortsetzung. — Löbl. Geschäftsführung des Kunstvereines für Böhmen: Mit Dank empfangen. — An alle Künstler, Kunstfreunde, Vereinsleitungen, Anstalten, Kunsthandlungen ꝛc. ꝛc. richten wir hiermit unter Einem die Bitte, uns mit thatsächlichen Notizen unterstützen zu wollen.

Für die Redakzion verantwortlich:
Julius Schwenda.

Druck und Verlag von
J. Löwenthal.

Recensionen.

№ 2. Erster Jahrgang. Wien. Februar 1862.

Monat-Beilage

für bildende Kunst.

Diese Monat-Beilage erhalten die Abonnenten der „Recensionen" gratis.

Das Hauptblatt der „Recensionen" (achter Jahrgang) erscheint jeden Sonntag. — Man abonnirt: Expedizion der „Recensionen", Wien, hoher Markt, 541, im 1. Stock (sowie in allen Buchhandlungen) für Wien mit Zustellung und für die Provinzen mit Postversendung: vierteljährig 3 fl., ganzjährig 12 fl.; für das Ausland vierteljährig 2 Thlr., ganzjährig 8 Thlr. — Einzelne Nummern 30 kr.
Redakzion: Hoher Markt, 541, im 1. Stock.

Inhalt: Zeitgemäße Kunstförderung. — „Aus meinem Leben." Von F. H. W. Tischbein. — Münchner Kunstzustände. — Das städtische Museum in Leipzig. — Gallait's „Pio nono." — Oesterreichischer Kunstverein. — Kunstliteratur. — Kleine Chronik. — Anzeigen. — Lokales.

Zeitgemäße Kunstförderung.

γ.— Unter den vielen verschiedenen Klagen, zu welchen unsere Kunstzustände heutzutage Anlaß geben, ist die über das allmähliche Verschwinden des einst so kräftig blühenden „Mäzenatenthums" keine der seltensten, und keine der unwichtigsten. Von gar mancher Seite her ertönt der Nothruf nach jener persönlichen Thätigkeit kunstfreundlicher Elemente, deren intelligente und liebevolle Fürsorge zu verschiedener Zeit so kräftig beigetragen hat, die künstlerische Produkzion zu heben, die künstlerischen Bedürfnisse zu befriedigen. Man beansprucht diese direkte Kunstförderung von den Trägern der Staatsidee, von den hervorragenden Vertretern verschiedener Gesellschaftsschichten, von der Macht, vom Reichthum, vom Adel der Geburt und der Gesinnung.

Daß nun ein kräftig ausgebildetes und energisch wirkendes Mäzenatenthum zum mindesten in Oesterreich nicht existirt, darüber sind wohl alle Stimmen einig. Ob aber ein solches Mäzenatenthum wie man es von unsrer Zeit verlangt, weil es zu andern Zeiten existirt hat, in eben dieser unserer Gegenwart als möglich und allgemein durchführbar erachtet werden kann, das ist eine andere, in neuerer Zeit vielleicht zu wenig untersuchte Frage, die wir uns zwar bei Weitem nicht erlauben möchten verneinend zu entscheiden, gegen deren bejahende Entscheidung wir indessen einiger Zweifel uns nicht erwehren können.

Der Staat in Oesterreich, oder besser die vornehmsten Träger und Vertreter der Staatsgewalt sind allerdings trotz allen Umschwungs sozialer und politischer Verhältnisse, von der kulturgeschichtlichen Aufgabe der Kunst, und speziell von ihrer eigenen Aufgabe der Kunst gegenüber, keineswegs durchdrungen. Sie wissen offenbar noch immer nicht, was sie mit Kunst und Künstlern anfangen sollen, mit diesem nothwendigen Uebel, dem die Brosamen des Staatsbüdgets mitleidig zugeworfen werden. Allein, wüßten sie es auch, wären sie auf der Höhe, wo man die Kunst als ein nothwendiges Heiligthum und jeden echten Künstler als dessen gottbegnadeten Missionär ansieht, — so frägt sich's doch immer noch: könnten sie jenes patriarchalisch despotische Verhältniß wieder herstellen, welches zu verschiedenen Zeiten zwischen großherzigen Monarchen oder mächtigen Ministern und großen Künstlern bestand und goldene Früchte trug? Nicht nur daß es an Allen überragenden Künstlern fast eben so fehlt, wie an großen Geistern, die sie verstehen; aber auch die Stimmungen und Gesinnungen der Söhne unsrer Zeit dürften dem längeren Bestande solcher persönlicher Schutzverhältnisse nicht eben günstig sein. Es gibt keine Medizeer mehr, keinen Leo X., aber erschienen auch ähnliche Geister, ähnliche Charaktere, — könnten sie wohl dieselbe Rolle spielen wie einst ihre Vorgänger, könnten sie dieselben Wege gehen, nachdem die Ergebnisse jahrhundert langer Kämpfe Alles um sie her verändert? Nachdem Papstthum, Königthum und Künstlerthum, theils zum Bedauern, theils auch zu Nutz und Frommen der gesitteten Welt, das nicht mehr sind, was sie einst gewesen?

Das Mäzenatenthum der Geistlichkeit, des Adels, der Städte, ja der reichen und gebildeten Einzelnen ist mehr oder minder in ähnlichem Verfall. Der Stände-

oder Kasten-Begriff hört allmählich auf, mehr als eine allgemeine Bedeutung zu haben. Mit den korporativen Privilegien, deren Macht selbst in Oesterreich bereits gründlich gebrochen ist, deren Wiederherstellung, wenn sie ihren Werth einmal verloren, nur mehr vergeblich angestrebt wird, mit diesen korporativen Privilegien sind die korporativen Leistungen in Verfall gerathen, oder vielmehr hat das korporative Element eine Wandlung erfahren, die dem Geiste der Gegenwart entspricht. Die Einzelnen aber, namentlich aus der Gesellschaftsschichte, die man aus alter Gewohnheit noch den „Adel" nennt, sind nicht nur vielfach degenerirt, nicht nur (namentlich in Oesterreich) zumeist so erzogen, daß ihnen aus dem ganzen, großen Kreise der schönen Künste nur eine Branche, die edle „Reitkunst," am Herzen liegt; auch nicht der Umstand, daß die altadeligen Häuser an Glanz und Reichthum viel eingebüßt haben, verhindert die Erneuerung einer den Künstlern gewidmeten Protekzion. Die Luft, in der wir leben, die politisch-soziale Luft ist eben eine andere geworden. Mindestens scheint es uns kaum denkbar, daß Maler oder Dichter, Bildner oder Schauspieler, Musiker oder Architekt jetzt mehr zu den „Großen" oder vielmehr zu den „Reichen" in einem Subjekzionsverhältnisse stehen könnten und möchten, wie es in aristokratischen Zeitläuften der Fall war, Und diejenigen, die sich's gefallen ließen, wären eben nicht die rechten Künstler. Es war damals das Verhältniß von Patronat und Klientel, — welches doch, seinem Wesen und seiner Berechtigung nach, kaum mehr in unsre Zeit hineinreicht.

Unsre Zeit ist eben eine andere, sie verlangt andere Formen, andere Mittel, einen anderen Geist, sie verfolgt theilweise andere Ziele und Richtungen, und selbst wo sie anstrebt, was die Kunst immer angestrebt hat, da ihre Grundlagen wesentlich dieselben bleiben trotz Zeit- und Gedankenwechsel, — da müssen doch immer die Kunstthätigkeit, die Kunstförderung, der Kunstsinn andere Bahnen einschlagen, als vor dreihundert Jahren.

Liberalismus und Demokratie beherrschen die Gegenwart. Das Wesen des Liberalismus ist aber, daß alle Thätigkeit, somit auch die künstlerische, aus freier Ueberzeugung, nicht nach dem Prinzip der, wenn auch gutgemeinten, Oktroirung geübt werde, — das Wesen der Demokratie aber ist das Verschwinden des Einzelnen unter der Gesammtheit, das gemeinsame Wirken Vieler nach gemeinschaftlich festgestellten Grundsätzen an der Stelle der persönlichen Eingebung des Einzelnen. Man mag das gut oder schlecht finden, Beschränkung oder Uebertreibung darin erblicken, — verkennen sollte man es nicht. Lieber sollte man es klug benützen. Oft will es uns vorkommen, als jammerten Künstler und Kunstfreunde, Rezensenten und Publikum um Zustände, die einst gewesen, deren vollständige Wiederkehr aber weder möglich, noch wünschenswerth ist. Nur in Ausbeutung und Regelung vorhandener Kräfte wird man den verlornen Weg wieder finden, alles Andere wäre Treibhaus-Thätigkeit. Vermögen wir nur erst zu erkennen, worin die Stärke unsrer Zeit ihren Sitz hat, so wissen wir auch, wohin wir uns zu wenden haben. Die eigentliche Arbeit ist damit nicht gethan, aber die Richtung ist gegeben, und damit eine Bürgschaft, daß unsere Bemühungen den faktischen Bedürfnissen entsprechen und somit keine ganz unfruchtbaren sein können.

Wird die allgemeine Thätigkeit im wohlverstandenen Interesse der Sache nach dieser Seite hin geleitet, dann wäre vielleicht erst der rechte Grund gelegt, um auch aus unsren bis jetzt hinlänglich wirren und zersplitterten Zuständen Tüchtiges und Bedeutendes erwachsen und gedeihen zu sehen. — Dies in allgemeinen Umrissen anzudeuten, bevor d. Bl. sich in die Erörterung der speziellen Eigenthümlichkeiten unsres Kunstlebens einlassen, war der Zweck dieser Zeilen, welche ohne Zweifel manchem scharfen Widerspruch, aber gewiß auch mancher zustimmenden Empfindung begegnen werden.

Aus meinem Leben.

Von J. H. Wilhelm Tischbein.*)

J. H. — Unter diesem Titel ist der deutschen Lesewelt ein Buch übergeben worden, das in mehr als einer Beziehung das vollste Interesse derselben verdient. Macht man uns Deutschen unser subjektives, individuelles Wesen, und wenigstens in politischer Beziehung leider nicht mit Unrecht, zum Vorwurf, hier in der Biografie des Einzelnen können wir uns dieser Eigenschaft als eines Vorzuges vor andern Völkern bewußt werden, hier liegen die Schätze deutschen Charakters in tausend Einzelnheiten in reicher Fülle ausgestreut zu Tage. Goethe sagt einmal unter der Rubrik: „Bedeutung des Individuellen": „Jeder ist selbst nur ein Individuum und kann sich eigentlich nur

*) Herausgegeben von Dr. Karl G. W. Schiller, Braunschweig bei Schwetschke u. Sohn 1861.)

fürs Individuelle interessiren — das Allgemeine findet sich von selbst, wir benutzen es, aber wir lieben es nicht. Die Frage, ob einer seine eigene Biografie schreiben dürfe, ist demnach höchst ungeschickt. Ich halte den, der es thut, für den höflichsten der Menschen". Heut zu Tage bedarf es wohl kaum noch einer solchen Autorität, wie Goethe, um Memoiren, Briefe, Biografien Lebender und Verstorbener beim Publikum einzuführen, es möchte fast nach mancher Richtung hin des Guten zu viel werden.

Aber freilich Männer, wie Wilhelm Tischbein werden selbst unter einer Fluth von solchen Mittheilungen eine hervorragende Stellung einnehmen. Denn er gehörte, wenn auch nicht zu den jetzt zumeist genannten Reformatoren deutscher Kunst, doch unbestritten zu denen, welche dieser Reformazion vorarbeitend und mitstrebend thätigen Beistand geleistet haben. Hat man neuerdings wieder (z. B. auf der letzten Kölner Nazionalausstellung) von seinen Werken nähere Notiz genommen, haben wir ihn gleichsam malen sehen, nun hören wir ihn mit verdoppeltem Interesse im vorliegenden Werke (einer Selbstbiografie im besten Sinne des Wortes) auch sprechen, sein Leben, Denken und Handeln selber vortragen; nun mit beiden Sinnen, mit Aug und Ohr im Verein, erkennen wir um so vollständiger den ganzen Menschen. Und das Erkenntniß eines verwandten Menschengeistes ist das Höchste, nächst der Erkenntniß jenes höchsten Wesens, das wir eben nur ahnen können und gläubig verehren. Vor allen Andern wird natürlich jungen Künstlern die anregende Lektüre von höchstem Nutzen sein und über Manches Aufschluß gewähren, was vergeblich sonst in Büchern gesucht wird.

Das Vorwort versetzt uns zuerst mit bündiger Klarheit in den Zusammenhang des Ganzen und gibt zum Schluß einen Begriff von den Schwierigkeiten, welche das schon im Jahre 1810 begonnene Werk erfahren mußte, ehe es den Bemühungen Römer's und insbesondere der rastlos erneuten Thätigkeit des Herausgebers Dr. Karl Schiller gelang, dieselben endlich zu überwinden und der Nazion das edle Vermächtniß zu überliefern. Möge Allen, die dazu geholfen, der Dank nicht vorenthalten bleiben, den sie sich treulich dabei verdienten.

Daß Goethe's „Dichtung und Wahrheit" wesentlich mit zu den ersten Triebfedern gehört habe, welche den Entschluß einer Selbstbiografie in Tischbein hervorriefen, brauchten wir kaum aus dem Munde des Herausgebers zu erfahren, so nahe ist die Wahlverwandtschaft zwischen beiden Werken, wie die Autoren beider ja auch im lebendigsten Freundesverhältniß zu einander standen.

Gleich der erste Abschnitt, „Die Knabenjahre im elterlichen Hause", zeigen das eminente Talent Tischbein's zu gemüthlicher Darstellung in einer Höhe der Begabung, wie sie manchem Schriftsteller von Profession abgeht. Er war aber auch ein Dichter mit dem geschärften Blick des Malers!

Wann wird man wieder anfangen es natürlich zu finden, daß Maler auch dichten, daß es nicht das Zeichen eines schlechten Malers sein müsse, wenn dieselbe Begeisterung, die den Griffel in seiner Hand führt, auch durch den begeisterten Mund ausströmt! Ein Vorurtheil, das leider unsre Besten noch immer theilen, und doch sollte man meinen, seit Rafael und Michel Angelo ihre Zeit nicht zu kostbar hielten, um Verse zu schreiben, bedürfe es gar keiner Entschuldigung mehr für Alle, denen die Natur wenigstens den gleichen Drang gegeben, wenn auch die Erfolge noch so ungleich sein mögen.

Das Verhältniß der Kinder zu den Eltern und Großeltern, die letzteren namentlich, sind von Tischbein mit Meisterzügen dem Leben vor Augen gestellt, mit wenig Pinselstrichen, wie sie nur die tiefste Wärme des Herzensantheils hinzuwerfen im Stande ist. Wir sehen das glückliche häusliche Leben und vor Allem die Pflege des künstlerischen Triebes, der sich bald in fast allen Geschwistern mehr oder minder bedeutend regt. Schöne landschaftliche Umgebungen seiner kleinen Vaterstadt Haina, in einem reizenden Winkel Thüringens, füllten des Knaben Seele mit anmuthigen und großartigen Eindrücken und gaben ihm jene Richtung nach dem Landschaftlichen, welche den in großen Städten geborenen Künstlern in der Regel entgeht und oft erst spät, wenn überhaupt noch, von ihnen nachgeholt werden muß. Das Thierleben fehlt in solchen Umgebungen eben so wenig, und so sehen wir gleich hier im Beginne des Lebenslaufes die Bedingungen jener Universalität Tischbein's, die am liebsten den Menschen, umgeben von Landschaft und Thieren, dargestellt.

Der zweite Abschnitt zeigt uns den Jüngling, der das Paradies des heitern Kinderlebens verlassen muß, auf seiner ersten Wanderung nach Kassel, Hamburg, Bremen in den Jahren 1765—1771.

Wir erleben mit ihm den ersten tragischen Familienkonflikt, der ihn zwar aus dem Hause und der

Lehre seines Oheims in Hamburg entfernt, aber auch von nun an in eine selbständige Stellung versetzt. Mannigfach schätzbare Notizen über das damalige Kunsttreiben in den obengenannten deutschen Städten, das sich freilich nur auf einige Sammler und wenige ausübende Künstler, meist nur Bildnißmaler oder Kopisten alter Bilder, beschränkt, sind hier eingeflochten. Auch Tischbein mußte mit diesen beiden Erwerbsquellen sich vorzugsweise beschäftigen, während sein Kunststudium fast nur in der Betrachtung der guten alten Kunstwerke und im Umgange mit gebildeten Kunstfreunden wie Dr. Volk, Sindikus Schubak, Zimmermann u. a. bestand. Wie den jungen Reisenden in Bremen die trefflich gemalten Aushängeschilder an den öffentlichen Verkaufsläden entmuthigten, und er eine Stadt voll Rafaels zu finden fürchtete, bis er sich überzeugte, daß die Kräfte der dortigen Künstlerschaft gerade nur so weit reichten, als zu solchen Schildern nöthig war, und er selber als Porträtmaler ohne Rival blieb, ist allerliebst bemerkt. Das Kunststück, das der junge Tischbein hier praktizirt, eine Dame, die in falscher Beleuchtung zu ihrem Bildniß sitzt, auf seinem Bilde umgekehrt zu beleuchten, möchte, wenn auch ein Beweis von Talent, doch nicht zur Nachahmung anzurathen sein und auch nur bei einer gewissen Allgemeinheit und Halbheit der Nachahmung überhaupt möglich sein, welche Tischbeins Porträts leider in der Regel zeigen.

Der dritte Abschnitt enthält des jungen Tischbein Reise und Aufenthalt in Holland, dem Lande seiner ersten Sehnsucht. Auch hier sind das Volksleben und die Eindrücke der vortrefflichen alten Kunstwerke mit frischen und lebensvollen Zügen uns vor das Auge geführt, nur muß man es allerdings mit Tischbein's Kunstnotizen und Urtheilen nicht zu genau nehmen. So schildert er z, B. das berühmte „Friedensbanket" des Barth. van der Helst, damals noch auf dem Stadthause zu Amsterdam, jetzt im Museum, als „den Friedensschluß zwischen Spaniern und Holländern", während es doch, wie bekannt, das Banket der Amsterdamer Schützengilde vorstellt, was allerdings aus Veranlassung des Friedens zu Münster im Jahre 1648 stattfand. Er macht in dieser naiven Illusion den dicken Kapitän Wits, der das gewaltige Trinkhorn der Gilde hält, zum Bürgermeister von Amsterdam und den schmächtigen Lieutenant van Waveren, dem der erstere die Hand reicht, zum spanischen Gesandten, dem er sogar die Fastenspeise ansieht, die er vorzugsweise in seinem Leben genossen haben soll! Doch das hindert ihn nicht, das meisterhafte Leben, die Charakteristik der einzelnen Gestalten des Bildes mit richtigem Künstlerblicke zu würdigen. Auch Rembrandt's oft verkannte Größe weiß er eingehend und treffend bei der Erwähnung der verschiedenen Werke des Meisters zu erkennen.

Statt von Holland aus nach England zu gehen, wie er ursprünglich beabsichtigte, treibt ihn nun die Neigung zu den Seinigen nach Hause, und wir sehen ihn im folgenden Abschnitt wieder in Kassel, Hannover und Berlin. (1773—1779). Besonders an dem letzteren Orte entfaltet der junge Künstler eine riesige Thätigkeit als Bildnißmaler; beschützt von dem allmächtigen Minister Herzberg, hatte er bald den ganzen Hof, und in Folge dessen das übrige vornehme Publikum zu malen. „Oft drei Porträts an einem Tage" sagt er selbst, das ist nun aber freilich mehr, als selbst Van Dyk, sein großes Vorbild, in seiner flüchtigsten Periode leistete, und wir können das allerdings nur bedauern und darin, wie schon oben angedeutet, den Grund für eine gewisse Oberflächlichkeit finden, die auch den besseren Bildnissen Tischbein's und freilich auch den meisten seiner Zeitgenossen überhaupt, eigen ist. — Endlich gestalten sich dann die Konstellazionen günstig genug zu einer Reise in das gelobte Land der Kunst, nach Italien, welche den Inhalt des fünften Abschnittes bildet. Auf dem Wege durch Süddeutschland wird noch München und Nürnberg, hier insbesondere Dürer eingehend gewürdigt. Venedig und Tizian, Padua, Ferrara, selbst Florenz mit all' seinen reichen Kunstschätzen, Alles weicht dem Eindruck von Rom, wo er sich bald heimisch fühlen sollte. Der überwältigende Eindruck der alten Kunst, namentlich der Werke Rafael's und Michel Angelo's im Vatikan wechselt in höchst anmuthiger Weise mit den Naturschilderungen von Tivoli, Frascati und den übrigen Umgebungen Roms in den begeistertsten Schilderungen des jungen Deutschen. Der Umgang mit Trippel führt ihn besonders zum ernsten Studium der Antike und gibt ihm die Richtung für das künstlerische Streben seines späteren Lebens. Aber auch auf die Fülle künstlerischer Motive, wie sie das italienische Volksleben noch heute mehr als jedes andre enthält, macht ihn sein einsichtiger, älterer Freund verständig aufmerksam. Wer jemals diese geweihte Kunststadt betreten, wird in lebendiger Erinnerung schwelgen mit dem Autor. Doch nur zu bald entführte ihn die Ungunst der Umstände diesem fruchtbringenden Aufenthalt, und wir sehen ihn bald

wieder auf der Reise durch die Schweiz. Bei diesem mehr als ein Jahr langen Aufenthalt in der Schweiz, erhalten wir in dem bezüglichen Abschnitte eingehende Schilderungen der Lebenszustände der Bewohner und Darstellungen der wunderbaren Schönheit der Gebirgsnatur, von seltener Kraft der Auffassung und Darstellung. Die Bekanntschaft mit Männern wie Bodmer, Fueßli, Geßner, Hirzel, vor allem aber mit Lavater, den er eingehend und besonders liebevoll schildert, waren sicher von großem Einfluß auf den jungen Künstler. Bei Gelegenheit des großen Werkes über Fisiognomik von Lavater bemerkt er sehr richtig: „ein solcher Autor muß selber zeichnen können, denn Niemand wird das ganz treffen können, was er sieht und wiedergeben kann, auch der beste Maler nicht". In Tischbein's Naturschilderungen vermißt man oft beim genauesten Eingehen, merkwürdigerweise, wie mir schien, gerade das Spezielle, das Detail, was wir in Goethe's Beschreibungen derselben Gegenden anschaulich verwendet finden. Der Maler, so scheint es, war sich bewußt, gerade dieß Einzelne und Besondere mit dem Griffel und Pinsel besser wieder geben zu können, ihm kam es in der Schilderung mit Worten mehr darauf an, die großen und allgemeinen Verhältnisse und Standpunkte, welche den Hauptinhalt ganzer Länderstrecken und weiter Gegenden bezeichnen, in großen Gegensätzen festzuhalten, wie es der beschränkte Rahmen des einzelnen Bildes nicht geben kann. Die Schilderung der patriarchalischen Sitten der damaligen Schweizer, das ehrwürdige Tischgebet (S. 200) versetzen lebhaft in jetzt wohl zum größten Theil vergangene Zustände. Zum ersten Mal erscheint in diesem Abschnitte der Name Goethe's; er hatte dem Maler einen Gehalt des Herzogs von Gotha zur Fortsetzung seiner Studien ausgewirkt.

Bei seinem hierdurch ermöglichten zweiten Aufenthalt in Italien, womit der zweite Theil des interessanten Werkes beginnt, sehen wir den Künstler zuerst in einer erhöhten poetischen Thätigkeit, mit der Schöpfung idealer Werke, nicht mehr bloß mit der Porträtmalerei, wie bisher fast ausschließlich beschäftigt. Fein und tief sind die Bemerkungen, die er einmal bei Gelegenheit des akademischen Aktstellens (S. 22, 2. Th.) macht, und sie dürften noch heute bei solchen Gelegenheiten von Jedem berücksichtigt werden. Die bedeutendste Arbeit dieser Zeit ist sein „Konradin von Schwaben," der ihm noch in Rom, nach einer Skizze in Lavater's Besitz, durch die Vermittlung Lavater's bestellt wurde. Schon an der Sorgfalt, womit er die Leinwand selber zum Malen bereitet, erkennt man die Liebe, die ihn zu diesem vaterländischen Gegenstande schon lange begeistert hatte. Das überaus günstige Urtheil des stolzen Franzosen David, der den „Konradin" über die Arbeiten des Füger und sogar Mengs stellte, wurde ebenso bestätigt durch den greisen Pompeo Battoni, den Veteran der römischen Schule, wie durch den allgemeinen Beifall, welchen das Bild bei allen Kennern und Kunstfreunden Roms sich erwarb. Glänzende Anträge, dasselbe an die Kaiserin Katharina um hohen Preis zu verkaufen, lehnte der patriotische Künstler entschieden ab, um es seinem Gönner und Beschützer, dem Herzog von Gotha zu übersenden. Wie enttäuscht wurde aber der arme Maler durch die unbegreiflich kalte Aufnahme seines Lieblingswerkes! Nach zwei Jahren erst erfuhr er, daß es dem Herzog gefalle, und als er hierauf um eine Zulage zu seiner Pension zu bitten wagte, schrieb der Herzog an Reifenstein: „Weil Tischbein mehr fordert, als ich ihm gebe, sind wir geschieden!" Und doch entfällt dem alten Manne (er schrieb diese Erinnerungen im 64. Jahre nieder) nicht eine harte oder bittere Bemerkung über eine solche Behandlung. Er schrieb damals nur, wie es einem Manne geziemt, der sich zu betteln schämt: „er füge sich in des Herzogs Willen".

Bedeutende Bemerkungen über die „Horazier" David's, welche damals in Rom, eben fertig geworden, allgemeine Begeisterung erregten, und über eine große Anzahl anderer Werke damals lebender Künstler, sind von unschätzbarem Werthe für die Beurtheilung damaliger Kunstzustände und besonders lehrreich für junge Künstler. Das Kapitel der geschnittenen Steine, Pichler's Thätigkeit in diesem Fache ist nicht minder interessant; was wurde damals noch in Rom gefunden! Seine persönliche Begegnung mit Goethe fällt nicht minder in diese Zeit, man weiß, daß sie der Beginn einer für das ganze Leben ausdauernden Freundschaft wurde *) Gemeinschaftlich machen beide die erste Reise nach Neapel. Im Büstensaale des Museo Borbonico schildert der Autor meisterhaft, oft nur mit zwei Worten, die Eigenthümlichkeit der dargestellten Personen, dabei ist aber auch einer der wenigen Druckfehler, die uns vorgekommen, mituntergelaufen „Lucius Verus, sehr besorgter

*) Aus dieser Periode muß eine allerliebste Zeichnung Tischbein's stammen, welche den jungen Dichter ganz vom Rücken in halbem Negligé zeigt, wie er gemüthlich aus seinem Fenster hinausschaut, jetzt durch eine gelungene Fotografie den Freunden Goethe's dargeboten, die wir mit größtem Vergnügen sahen.

Backenbart, Solonsgesicht", soll doch wohl heißen: Salonsgesicht? Bei seiner Rückkehr nach Rom erzählt Tischbein die erste Veranlassung zu seinem Bilde „Die Stärke des Mannes", das er damals im Kleinen, später auch für den Großherzog von Oldenburg im Großen malte. Diese Stelle war uns um so interessanter, als die letzte Kölner Ausstellung Gelegenheit gegeben hatte, das Bild, das uns eins der allergelungensten Tischbeins erschien, zu betrachten, und sich in jeder Hinsicht daran zu erfreuen. Wir möchten sogar bezweifeln, daß die spätere Ausführung im Großen alle die Eigenschaften in dem Maße besitzt, welche das kleine Bild in so hohem Grade auszeichneten, daß wir es im Interesse der richtigen Schätzung von Tischbein's Verdiensten zur Nachbildung in Kupferstich oder Fotografie hiermit bestens empfohlen haben möchten.

Tischbein's späterer Aufenthalt in Neapel (1787), sein Verhältniß zu dem originellen Lord Hamilton und seiner berühmten Gemahlin, die er sogar zu den Köpfen seiner Bilder häufig benützte, sind in anziehendster Weise erzählt. Sein Antheil an dem berühmten Vasenwerke Hamilton's, war auch ein künstlerisches Ereigniß von Bedeutung für Tischbein und bestärkte seine Neigung zur Antike noch in hohem Grade. Nach dem Tode des Akademie-Direktors Bonito ward er sogar dessen Nachfolger, wenn auch nicht ohne Ueberwindung mancher Hindernisse, welche dem Fremden entgegenstanden. Daß er mit seinem Rival Domenico Mondo, einem alten achtzigjährigen Sonderling, den Gehalt und die Stelle theilte, war das beste Auskunftsmittel. Beim Beginn seiner akademischen Thätigkeit finden wir wieder ganz vortreffliche Regeln über akademische Lehrthätigkeit, Aktstellen ꝛc. und man kann wohl begreifen, wie schwer der gute Deutsche etwas Zucht und Strenge in diese jungen Neapolitaner bringen konnte, die immer noch a la Solimena zeichneten und dabei sans façon die sogenannten Muscoli forestieri oder pagnotti beliebig anbrachten, wenn sie nach der Natur malten! Uns fiel dabei der unvergeßliche Ausspruch eines alten Wiener Professors ein, der bei solchen Gelegenheiten zu sagen pflegte: „Hier schicket sich eine Muschkel hin!" wo etwa gerade eine leere Stelle geblieben war.

Die Beschäftigung mit seinem neuen Amte, mit Hamilton's Vasen, ein friedlich heiteres Leben, ward bald furchtbar unterbrochen durch die Donner der französischen Revoluzion, die lange schon von ferne gegrollt hatten. Die Erlebnisse der Belagerung und der Einnahme Neapels durch die Franzosen sind voll jener lebendigen Einzelnheiten, wie sie nur der Augenzeuge zu schildern vermag.

Den Aemtern und Würden, welche die neuen Machthaber ihm als anerkannt bedeutenden Künstler und Direktor der ehemaligen Akademie, zudachten, entzog sich Tischbein durch eine eilige Abreise am 20. März 1799 von Neapel. Hinter ihm lag die glänzende Welt seines neapolitanischen Lebens und eine beschwerliche Seereise vermehrte das Schmerzlichtrübe des Abschieds, dessen Schilderung uns nur bis Livorno führt, womit der große Abschnitt einer zusammenhängenden Lebensschilderung Tischbein's endet.

Werthvolle Bruchstücke aus der späteren Zeit von 1799—1829 bilden das Ende des zweiten Theiles, worin besonders für den Künstler des Autors Aeußerungen über seine eignen Werke vom größten Interesse sind. Aus der Erinnerung an Willwerder (S. 221) heben wir mit besonderer Neigung ein reizendes Dorfbild in einer Art poetischer Prosa hervor, was dem Verfasser Veranlassung zu seinem Bilde: „Storchnest" wurde. Unsere besten Dorfgeschichtschreiber könnten aus diesem Fragment immer noch Hoheit des Stils und plastische Einfachheit lernen, es hat etwas von wahrhaft antiker Größe bei vollkommener Ungesuchtheit. Unmöglich kann das gemalte Bild auch nur entfernt den Eindruck gegeben haben, den diese wenigen Seiten gewiß auf jeden Leser machen müssen. Auch über das von uns schon früher erwähnte Bild: „Die Stärke des Mannes", finden sich noch höchst schätzbare Notizen.

Höchst eigenthümlich schließt das ganze Werk mit folgendem kleinen Abschnitt, den wir uns nicht versagen können, unverkürzt hieherzusetzen:

Lebensunmuth.

„Ich glaubte diesen Winter Alles in Ordnung zu bringen; aber ich habe weniger Zeit gehabt als sonst, weil Trauerfälle auf Trauerfälle kamen. Ich fühle mit Betrübniß, daß meine Gedanken stumpf werden. Schwer wirkt der Zeitlauf, da es Niemand kümmert, daß ich denke, was ich mir Mühe gegeben habe, denken zu können. An diesem stillen Orte, wo man Zeit hat nachzudenken, da fällt einem viel ein, wobei es besser wäre gestört zu werden, um nicht zu denken!"

Mag auch ihm die Nachwelt ganz das geben, was die Mitwelt nur halb ihm geben konnte, — die verdiente Anerkennung!

Münchner Kunstzustände.

Licht- und Schattenseite der hiesigen Kunstpflege. — Einige Beispiele der Mißverwaltung. — Das bairische Nazional-Museum.

cw.— Schon Hiero's und des klugen Pisistratus Zeitgenossen haben es erfahren, daß die Musen, die alten olimpischen Königstöchter, nirgends lieber weilen, als an den Höfen der Fürsten und Herren dieser Welt. Hier sang Pindar seine schwungvollsten Himnen, hier wuchs Rafael zur Vollendung heran, hier blühten Shakespeare's und Goethe's üppigste Lorbeern.

Allein wir mußten es auch schon häufig bitter mitempfinden, daß man es in jenen höhern Regionen der Muse doch nie vergessen kann, von mütterlicher Seite ein Kind des Volks zu sein. Strahlt auch die fürstliche Sonne noch so heiter und warm, der bescheidenen Blume Kunst gehen ihre besten Strahlen verloren; denn es schießen stets neben ihr so viele Pilze und so viel dichtes Unkraut auf, daß die zarte Pflanze ihre ganze Kraft zusammennehmen muß, um nur nicht völlig erstickt zu werden.

Ich bin gewiß weit entfernt davon, zwischen jenen althellenischen Tirannen und unsern kunstliebenden Herrschern irgend welchen Vergleich anstellen zu wollen; aber wenn ich, von Ihnen dazu angeregt, einen Blick auf die gegenwärtigen Kunstzustände Münchens werfe, kommt mir das Bild von der Sonne und den Pilzen in der That nicht so ganz ungeeignet vor, Ihnen einen vorläufigen Begriff unsrer guten und unsrer schlechten Seiten zu geben. Unsre gute Seite ist ohne Zweifel die Doppelsonne zweier erleuchteter, freigebiger, von dem edelsten Willen beseelter Monarchen. Ihnen verdankt München Alles, was es für Kunst und Wissenschaft unsrer Zeit Bedeutendes besitzt. Nur ein verschwindend kleiner Keim dazu hatte sich aus der Vergangenheit, namentlich aus Albrecht's V. Tagen, im Stillen erhalten; dieser wäre aber ohne den Impuls der bairischen Könige durch die Kraft des Volks allein wohl nie zur Blüthe gekommen. Unsre schlechte Seite ist dagegen nicht etwa der etwas langsame Geist des Volks — dieser wird durch die Fülle künstlerischer Begabung desselben reichlich aufgewogen —, sondern vielmehr die Zerfahrenheit und Untüchtigkeit unsrer höchsten Gesellschaftsklassen, und in Bezug auf die Verwaltung der Kunstangelegenheiten das Heer von Dilettanten und ästhetischen Schmarotzern, die den Thron umgeben.

Fr. Pecht hat vor einigen Monaten an einem himmelschreienden Beispiel die Folgen dieser Mißverwaltung aufgedeckt. Er wies darauf hin, wie unter der allerdings gutmüthigen, aber mangelhaft instruirten Leitung der öffentlichen Gemäldesammlung die herrliche Gallerie unsrer alten Pinakothek durch die Hände ungeschickter Bilderreiniger und durch sonstige Uebelstände einem allmählichen, aber sichern Ruin entgegengeführt werde. Die Sache kam in der Kammer zur Sprache, und wird gegenwärtig von einer von der Regierung bestellten Kommission gründlich untersucht. Nachträge dazu hat vor Kurzem ein hiesiges Blatt gebracht, indem es u. A. hervorhob, daß eine ähnliche kritiklose Verschwendung, wie sie vor einigen Jahren bei dem Ankauf der angeblich Rafael'schen Cäzilia gemacht wurde, auch bei andern Ankäufen, namentlich den für die „vereinigten Sammlungen" erworbenen Antiquitäten, vorgekommen sei. Dies bezieht sich, wie uns einer der gegenwärtigen Beamten bei diesem Museum selbst versicherte, namentlich auf den Erwerb der sogenannten „Roseneggerschen Sammlung" aus Salzburg, welche zum größten Theil aus modernen, oft gröblich gefälschten Stücken besteht und als antik mit 6000 Gulden bezahlt wurde.

Jetzt hören Sie ein verwandtes Beispiel zur Würdigung der eben im Werk begriffenen Kunstunternehmungen des regierenden Königs. In der neuen Maximiliansstraße, der Verwirklichung des durch die bekannte Konkurrenz Sr. Majestät hervorgerufenen „neuen Baustils", von der ich Ihnen später im Ganzen zu berichten haben werde, baut man gegenwärtig an einem umfangreichen Palast für das ebenfalls von König Max gegründete „bairische Nazional-Museum". Wenn diese Sammlung bisher noch nicht in weitern Kreisen bekannt geworden ist, so liegt das einzig und allein an ihrer bis dahin sehr mangelhaften Aufstellung in einem interimistisch hergerichteten Lokal der alten „Maxburg", aus der man jedoch im Laufe dieses Jahrs in das neue Gebäude übersiedeln will.

Das Museum umfaßt mittelalterliche und moderne Produkte der Kunst und aller Zweige der Kunstindustrie, namentlich solche, welche sei es in Baiern gefertigt, sei es hier gefunden sind, und kann sich schon jetzt an Reichthum und Seltenheit seiner Schätze mit allen ähnlichen Sammlungen der Welt, selbst mit der des berühmten Hotel Cluny in Paris, messen. Was uns aber vor Allem rühmenswerth erscheint, ist der Geist echter Liberalität, welcher bei der Gründung des Ganzen obwaltete. Das neue Museum ist eine der wenigen derartigen Schöpfungen, bei welchen mehr als persönliche

Liebhaberei und eitle Ruhmsucht, bei welchen der ausgesprochene Wille vorlag, dem Volk das Beste seiner Geschichte, die Zeugen des Kunstfleißes der Vorfahren, zum eigenen Frommen zu erhalten und zugänglich zu machen. In diesem Sinn ist der Spruch über dem Portal des Museums gemeint: „Meinem Volk zur Ehr' und Vorbild".

Dieser schöne, dem Geist der Zeit entsprechende Gedanke, der das Museum von einer prunkenden Kuriositätenkammer zu einer Bildungsschule der Nazion erhebt, sollte nun aber auch in der Gestalt und Durchführung des Ganzen ausgesprochen werden. Welche Fülle herrlicher Aufgaben hätte sich dem Architekten, dem bildenden Künstler und dem Mann der Wissenschaft hier dargeboten! Denn sie Alle müßten zusammenwirken, um den schönen Inhalt in würdiger Gestalt, wohlgeordnet, leicht übersichtlich für den Lernenden, bequem für den nachbildenden Künstler und Gewerbsmann erscheinen zu lassen.

Wenn wir nun aber sehen, was von dem Unternehmen jetzt vorliegt und im Werk ist, möchten wir fast daran verzweifeln, daß man den edeln Sinn des königlichen Urhebers in seiner Schöpfung dereinst wiedererkennen werde.

Von der äußern Erscheinung des Gebäudes lassen Sie uns lieber schweigen; man hat den angegebenen Zweck dadurch auszudrücken gemeint, daß man der Façade unten mittelalterliche, oben aus der Renaissance entlehnte Motive beimischte, woraus dann selbstverständlich ein schauerliches Formengemisch entstehen mußte, das uns überdies durch seine schlechte, zuckerwerkartige Behandlung anwidert. Die innere Disposizion ist aber noch weit unglücklicher. Der Bau zerfällt in ganzer Länge in zwei Geschosse. Nur der mittlere Theil hat noch einen Aufsatz, ähnlich dem Königsbau der neuen Residenz, unserm „Palazzo Pitti". Nun sollte man meinen, daß die beiden untern Geschoße die Haupträume für die Aufstellung der Sammlung darzubieten hätten. Keineswegs! Nur das untere und das dritte, in dem erwähnten Aufbau befindliche, Geschoß werden zu diesem Zweck eingerichtet. In jenem soll das Mittelalter, in diesem Renaissance und Rokoko seine Stätte finden. In den glänzendsten und reichsten Theil des Museums, welcher demnach in den kleinsten Abschnitt des Ganzen zusammengepreßt werden muß, gelangt das wißbegierige Publikum erst, nachdem es die Prüfung zweier mächtiger Treppen glücklich überstanden hat. Die Hauptetage, der Mittelstock, bleibt dagegen in ganzer Länge — leer stehen, oder vielmehr sollen hier etwa 150 Wandgemälde, sämmtlich aus der bairischen Geschichte, ausgeführt werden, in deren Anschauen sich der müde Wanderer ausruhen mag, ehe er vom Mittelalter in die verwerfliche Neuzeit emporsteigt. Das Mußestudium der bairischen Geschichte wird also gleichsam in den Mittelpunkt der ganzen Schöpfung hineingestellt!

Wir denken nun gewiß nicht gering von unsrer bairischen Geschichte. Sie bildet ein großes und edles Stück des deutschen Volksthums, und manche ihrer politischen Heroen, ihrer denkwürdigen Momente und kulturgeschichtlichen Thaten passen vortrefflich in einen der Bildung des Volks gewidmeten Bau. Aber in der Gestalt, welche sie unter den Händen der Leiter des Unternehmens anzunehmen droht, wird die bairische Geschichte diese Bestimmung schwerlich erfüllen können. Sie löst sich nämlich in eine Art von Hof-Chronik, und zwar in die Chroniken sämmtlicher fürstlichen Linien, auf, deren Erbe sich unter der jetzigen Krone Baiern vereinigt findet. München, Pfalz bei Rhein, Schwaben, Franken u. s. w., alle drängen sich herbei und bringen uns die „schönsten" Aufgaben für die monumentale Historienmalerei, als da sind: ein halbes Dutzend Vermälungsfeierlichkeiten von Herzogen und Prinzessinnen, zwei Dutzend Kindstaufen aus allen Branchen, ebenso viele Stiftungsfeste und eine Reihe von Kundgebungen fürstlicher Liberalität für Kunst und Wissenschaft, wie z. B. die Gründung einer Münzsammlung u. dgl. höchst wirkungsvolle Stoffe, von denen man gar nicht begreifen kann, daß Michel Angelo und Rubens sie sich entgehen lassen konnten!

Aber die Sache wird immer schlimmer, je mehr wir uns der Ausführung selbst nähern. Das ist eben so die Art des Dilettantismus! Und Sie werden schwerlich etwas Besseres erwarten, wenn wir hinzufügen, daß die Leitung der neuen historischen Galerie den Händen — eines höhern Offiziers anvertraut ist, welcher mit nicht unbedeutenden historischen Kenntnissen eine noch bedeutendere höfische Bildung vereinigen soll.

Es ist freilich ganz löblich, daß man bei der Vertheilung der zahlreichen Aufträge mit Vorliebe junge Künstler in's Auge gefaßt hat. Mögen sich die aufstrebenden Talente zeigen, mag ein edler Wetteifer unter „Jungmünchen" entbrennen! Wir haben auch von einigen Künstlern der jüngsten Generazion, z. B. von Köckert, Pixis, Wagner, Schwoiser, Spieß u. A., schon ganz wackere, für die Geschichtsgallerie bestimmte, Arbeiten zu Gesicht bekommen, zu denen sich

außerdem von den Aelteren A. Hövemayer, ein höchst begabter Schüler und Freund Genelli's, ferner F. Dietz u. v. A. gesellen. Allein wenn ein derartiges Aufgebot en masse erfolgt, muß man auch für ein tüchtiges Kommando sorgen. Sonst werden Gelder und Kräfte umsonst verschwendet. Die monumentale Malerei hat in München hauptsächlich dadurch ein so stattliches Aussehen gewonnen, daß ein großer Feldherr, der Geist eines Cornelius, die Werke aller schaffenden Künstler beherrschte und beseelte. Nun hören wir zwar, daß neuerdings die eingelaufenen Entwürfe einer unter Kaulbach's Vorsitz bestehenden Kommission zur Prüfung vorgelegt werden. Diese Kommission, wenn man überhaupt in solchen Dingen damit etwas ausrichtet, hat jedoch in ihrer Zusammensetzung kein bestimmtes Gepräge, und ist überdies in den wichtigsten Punkten nicht kompetent: in der Wahl der Stoffe und in der Vertheilung der künstlerischen Kräfte. Diese bleiben nach wie vor dem „Militär" überlassen. So kommt es denn z. B., daß man in einem und demselben Saal vier in Auffassung und Technik völlig divergirende Künstler beschäftigt findet. Harmonie des Eindrucks wird hiedurch unmöglich gemacht, oder kann höchstens auf Kosten der Künstler erzielt werden, welche sich, wie wir hören, oft nachträglich auf's rücksichtsloseste „korrigiren" lassen müssen. Es kommt auch vor, daß ein Künstler sechs Aufträge erhält, aber beileibe nicht für einen und denselben Saal, sondern für sechs verschiedene! Er muß sich also in sechs verschiedene Gefchichtsepochen, und zwar bis auf den Uniformsknopf, hineinstudiren; ein tieferes Einleben in den Stoff, eine liebevolle Aneignung des Gegenstandes, wie sie der deutschen Kunst erbeigenthümlich ist und als ihr schönster Vorzug gepflegt werden sollte, wird so zur Unmöglichkeit.

Das Resultat dieses Verfahrens kann uns nicht zweifelhaft sein. Man wird eine kolossale Gallerie von Bildern ohne gemeinsamen Stil, ohne monumentale Gesammtwirkung schaffen, ein Chaos, in welchem auch das tüchtigste Talent verloren gehen muß. Es wäre schlimm, wenn wir darin das Spiegelbild unsrer Zeit, den herrschenden Tipus der Münchner Kunstschule, zu erblicken hätten!

Das städtische Museum in Leipzig.

(Zur Geschichte des Museums. Seine Organisazion und seine Leistungen.)

A—Z. Das Kunstleben Leipzigs wird der großen Mehrzahl deutscher Künstler und Kunstfreunde kaum einer Besprechung im eingehenden Sinne werth erscheinen, da weder eine größere Zahl schaffender Künstler in unsern Mauern weilt, noch auch hiesige Kunstausstellungen von sich reden machen. Dennoch dürfen wir, wenn auch nicht zu den „deutschen Kunststädten" doch zu den „Stätten für deutsche Kunst" und mit Recht und um so mehr zählen, als unsre Kunstverhältnisse mit ihren bisherigen erfreulichen Erscheinungen erst im Stadium des Aufblühens und Werdens sich befinden. Die Entstehung unseres städtischen Museums bildet den guten Anfang, aus welchem wir die weitere Entwicklung des für die bildende Kunst zu Hoffenden getrost erwarten dürfen, und diese Schöpfung städtischen Gemeinsinns dürfte auch in weiteren Kreisen für ihre bisherige Geschichte Interesse finden.

Als man, nach dem Vorgang der meisten deutschen Städte, im Jahre 1857 den hiesigen „Kunstverein" begründete, hatten die Gründer desselben die dankenswerthe und glückliche Idee, sofort die Gründung einer bleibenden Sammlung und damit eine der erfolgreichsten Seiten jeder Kunstvereins-Thätigkeit ins Auge zu fassen, und durch Festsetzung eines jährlichen Theiles der Netto-Einnahme dem Unternehmen einen bestimmten materiellen Halt zu sichern. Natürlich war die große Menge der bei uns, wie überall, um der „Bilderverloosung" willen beitretenden Aktionäre von Anfang an mehr unwillkürlich als mit bestimmter Liebe zur Sache Förderer des in kleinem Kreise mit ausdauerndem Eifer gepflegten Gedankens; langsam sammelte sich eine kleine Anzahl gut gewählter Bilder, theils durch Kauf, theils durch Schenkung in dem ermietheten Lokale des Kunstvereins an, in welchen man schwerlich den Keim der jetzt so reich gestalteten Sammlung erkannt hätte. Indessen der treuen Bewahrung durch seine Gründer, dem ernsten Sinne, mit welchem beim Ankauf der Bilder verfahren wurde, verdankte die Stiftung des Vereins die wachsende Theilnahme aller wahren Kunstfreunde, und nach 11 Jahren konnte der Stadt Leipzig das herangewachsene Museum bereits als eine schätzenswerthe Gabe angeboten und dankend von ihr als öffentliches Eigenthum übernommen werden. In den traurigsten Tagen des Novembers 1848 ward in den Zimmern eines städtischen Schulgebäudes das um

eine Anzahl interessanter altdeutscher Bilder, die sich aus den Kirchen auf der Stadtbibliothek zusammengefunden, und um mehrere, zeitweilig geliehene Doubletten der Dresdner Gallerie vermehrte Museum der allgemeinen Beschauung eröffnet; und es bewährte sich sofort der Segen, welchen auf allen Lebensgebieten der Anschluß an die gemeinsamen öffentlichen Interessen verleiht: bald betrachtete man die kleine Kunstsammlung, die an Sonntagen die Menge der Besucher kaum zu fassen vermochte, als einen ehrenvollen Besitz der Stadt, dem zahlreiche und namhafte Geschenke zu Theil wurden. — Glänzend hatte sich hierbei schon seit längerer Zeit ein vermögender Kunstfreund, der Seidenhändler Konsul H. Schletter, welcher sich mit wahrer Leidenschaft der Sammlung einer kostbaren Privatgallerie widmete, bewährt; fast alljährlich erhielt das Museum eine Bereicherung aus seiner Hand, und er war es, der für unsere Sammlung auch die bleibende Stätte und das würdige eigene Gebäude durch Hinterlassung seiner gesammten Kunstschätze und eines Hausgrundstückes von etwa 50,000 Rthlr. Werth stiftete. Dieses großmüthige Vermächtniß, an welches in richtigster Erwägung der Verhältnisse die Bedingung geknüpft war, daß binnen fünf Jahren eine würdige Aufstellung der Sammlung in geeigneten Räumen beendet sein müsse, legte nunmehr der Stadt die Verpflichtung auf, auch ihrerseits ein Opfer für das von einzelnen patriotischen Bürgern freiwillig dargebrachte zu bringen und, obwohl man glücklicherweise den Kostenbetrag des Museums sich nicht in seiner ganzen Höhe vergegenwärtigt hatte, ward doch immerhin ein namhafter Zuschuß aus der Stadtkasse bewilligt, der, als er schließlich hoch überschritten werden mußte (der ganze Bau kostete circa 120,000 Rthlr.) doch von der öffentlichen Stimme als ein wohlverwandtes Kapital betrachtet wurde. Und in der That, die Art und Weise, wie die Sammlung sich gegenwärtig in dem von Prof. Ludwig Lange in München entworfenen Gebäude darstellt, läßt sie, abgesehen von den großen fürstlichen Gallerien, als eine der schönsten Kunstsammlungen Deutschlands, deren Betrachtung mit der befriedigendsten Empfindung eines durchaus harmonischen Eindrucks verknüpft ist, erscheinen. — Das in den Formen edler Renaissance gehaltene Gebäude, vollkommen frei und im Anschluß an grüne Anlagen auf dem großen Augustusplatz (dem Raum des Glacis vor dem 1813 welthistorisch gewordenen „grimmaischen Thore") gestellt und genau nach den Himmelsgegenden gerichtet, im Parterre drei Skulpturensäle mit Gipsabgüssen von Bildhauerarbeiten des Mittelalters und der Neuzeit (die antike Kunst, welcher die in nächster Umgebung gelegene archäologische Sammlung der Universität gewidmet ist, wurde hier ausgeschlossen); einen „Karton-Saal" mit Werken neuerer deutscher Künstler, durch deren Stiftung der Buchhändler Dr. F. Härtel im verflossenen Jahre das Museum bereicherte, und die schönen Räume des Kunstvereins, dem die Stadt in dankbarer Anerkennung seiner Urheberschaft des Museums dieselbe unentgeltlich gewährt. Eine achteckige Mittelhalle verbindet das Eingangsvestibul mit dem höchst glücklich angelegten Treppenhaus, welchem sich in der ersten Etage eine Rotunde als Vorhalle der Gemäldesäle anschließt. Diese sind in zwei Gruppen rechts und links von dem durch eine Bogenstellung reich dekorirten Eingangssaal an den zwei Längsfronten des Gebäudes vertheilt, an der Südseite drei große Säle mit Oberlicht, deren mittelster durch eine ausgebaute Loggia erweitert ist; an der Nordseite neun Bilderkabinette mit Seitenlicht, über ihnen in der von außen nicht sichtbaren zweiten Etage die Kupferstichsammlung; an der Ostseite verbindet beide Gruppen eine für Wandmalereien bestimmte Loggia, welche durch einen offenen Bogen einen höchst malerischen Blick durch das Treppenhaus, die Rotunde und den westlichen Eingangssaal gewährt.

Es würde ermüdend sein die besten Werke der 320 Nummern starken Gemäldesammlung aufzählen zu wollen, und mögen nur in Kürze die namhaften Meister erwähnt werden. Es sind in der altdeutschen Schule: der ältere und jüngere Cranach mit einer Reihe vorzüglicher, aus Goethe's Beschreibung bekannter Bilder, an neueren deutschen Meistern: Ludw. Richter, P. F. Veit, J. Schnorr, J. A. Koch, W. Sohn, J. W. Schirmer, M. Heine, (der frühverstorbene und wenig bekannt gewordene Meister der „Verbrecher in der Kirche"), J. Schrader, L. Knaus u. A.; von französischen Meistern vor Allem Delaroche, dessen „Napoleon", und A. Calame, dessen vier große Landschaftsbilder die Hauptzierden der Gallerie bilden; ferner Gudin, Destouches, Bellangé, L. Robert, Bouchot, Biard u. A.; dieser Theil der Sammlung ist durch das Schletter'sche Vermächtniß von besonderem Reichthum; endlich eine Anzahl guter Bilder der alt-italienischen und spanischen Schule.

Einen besonderen Vorzug besitzt das Museum in der erwähnten Kupferstichsammlung, deren Stifter, der als Mitbegründer und eifrigster Pfleger des Museums hochverdiente und warme Kunstfreund, Dr. Karl Lampe, darin den glücklichen Gedanken ausgeführt hat,

durch gruppenweise Aufstellung der gediegensten Nachbildungen eine Geschichte der Malerei vorzuführen. Es läßt sich nicht beschreiben, welchen dauernden und fördernden Genuß die Betrachtung dieser in ihrer Art einzigen Sammlung gewährt; die sämmtlichen Blätter, aus den besten Erzeugnissen von Kupferstich, Lithografie, Fotografie ꝛc. gewählt, unter Glas in großen je 12—25 Blätter umfassenden, durch feine Goldleisten eingetheilten Rahmen, führen in 9 Oberlicht-Zimmern auf 56 Gruppen die antike, die italienische, spanische, französische, niederländische, englische und deutsche Malerei in zusammenhängender Aufstellung der bedeutendsten und bezeichnendsten Werke aller Epochen vor, so daß an der Hand des mit historischen Erläuterungeren versehenen Katalogs der Beschauer die gesammte Geschichte der Malerei an sich vorüberführen kann. Man erstaunt in welcher Weise die glückliche Anordnung, die Nebeneinanderstellung des nach Volk und Zeit Zusammengehörigen neue und anziehende Eindrücke gewährt; kaum ist es möglich bei dem Durchblättern der Mappen, wie es andere Kupferstichsammlungen bieten, sich in ähnlicher Weise ein lebendiges Bild der einzelnen Meister und Epochen zu gestalten, wie hier, wo die Möglichkeit der Vergleichung mit Vorgängern und Zeitgenossen jedes Werk im Lichte seiner kunstgeschichtlichen Stellung erscheinen und dadurch erst sein rechtes Verständniß gewinnen läßt.

Es ist fast zu verwundern, daß die Idee dieser Sammlung noch nirgend anders ausgeführt, besonders noch an keiner größeren Kunststätte nachgeahmt worden ist. Der Werth einer solchen lebendigen Einführung in die Kunstgeschichte ist für junge Künstler, denen ein systematisches wissenschaftliches Studium so wenig anziehend erscheint, nicht hoch genug anzuschlagen; denn hier ist es unmittelbar die Kunst selbst, welche ihre eigene Geschichte erzählt und ohne Vermittlung irgend welcher theoretischen Anschauungsweise ihre ewigen Wahrheiten predigt.

Eine Art Ergänzung findet die — über 1700 Nummern zählende — Sammlung durch die allwöchentlich wechselnden Ausstellungen von Stichen, Handzeichnungen, Fotografien ꝛc. im Lokale des Kunstvereins, welche jedesmal eine zusammenhängende Gruppe unter erläuternder Besprechung im „Tageblatt" vorführt, und auf diese Weise die sonst verborgenen Schätze der Privatsammlungen ans Licht bringt. Diese nachahmenswerthe Einrichtung verdankt der Kunstverein einer schon vor seiner Begründung in kleineren Kreisen eifriger Kunstfreunde und Sammler eingeführten Sitte; leider sind die früheren berühmten Kupferstichsammlungen selbst jetzt fast sämmtlich unter den Hammer gekommen.

In meinem nächsten Schreiben hoffe ich Ihnen nächst einigen Mittheilungen über die Akademie und die Arbeiten hiesiger Künstler über die Konkurrenz-Entwürfe zur Wandmalerei im städtischen Museum, welche der Kunstverein aus seinen mehrere Jahre zusammengehaltenen Fonds ausführen lassen will, zu berichten. Der Einlieferungstermin läuft mit dem 31. März zu Ende, und ist alsdann eine öffentliche Ausstellung der Skizzen zu erwarten.

Schließlich erwähne ich, daß im Kunstvereinslokale des Museums eine permanente Ausstellung von einzelnen gewählten Oelgemälden eingeladener resp. angemeldeter Künstler stattfindet, aus welchen gewöhnlich die Ankäufe für das Museum gemacht werden. Es ist diese Einrichtung vielleicht noch nicht in weiteren Kreisen bekannt, und möge deshalb durch Vermittlung dieser Zeilen die Einsendung von geeigneten „Museumsbildern" veranlaßt werden!

Gallait's „Pio nono".

—k— Wohl Manchem ist es so gegangen wie uns, als wir vor dieses Bildniß traten. Wie? fragen wir, ist das derselbe Pio nono, dem einst, als er den päpstlichen Stuhl bestieg, Italien zujauchzte, hoffnungsvoll und freiheitsberauscht? Derselbe, der den Freudentaumel und Beifallsjubel von der Leidenschaft verkehrt, in finsterbrütenden Groll und Haß verwandelt sehen mußte? der jetzt die Völker und die Fürsten, lüstern nach dem Eigenthume des „Stuhles Petri", in Verschwörung gegen sich erblickt? der ein Stück nach dem andern ihnen zur Beute lassen muß und kann, von fremder Gewalt beschützt, noch so viel sein nennt, wo er sein Haupt zur Ruhe legen mag, und doch nicht weiß, ob er morgen noch an demselben Orte Sicherheit findet, oder wo in der Welt er sein Ende sehen wird? Ist es derselbe Pius, der Vater der katholischen Christenheit, dem allgemach der allgemeine Jammer das Herz gebrochen haben muß, der vor den Schicksalsschlägen das Haupt beugt und den Thron unter sich wanken fühlt? Oder ist es ein anderer, der unerschütterlich im brausenden Meer auf dem Felsen sitzt, wie ihn sich die Gläubigen den-

ken, so, als ob ganz eigentlich und wörtlich auf ihn Horaz die Verse gedichtet hätte:

Justum ac tenacem propositi virum
Non civium ardor prava jubentium,
Nec voltus instantis tyranni
Mente quatit solida —

ist es dieser vielleicht, den wir vor uns sehen?

Nein, dieser edle Greis mit den weichen Formen weiß von der Geschichte der beiden letzten Jahrzehnte nichts zu erzählen. Vergeblich suchen wir nach den Spuren, die der Leidenskelch zurückgelassen, die der Seelenkampf eingegraben, welche die Sorge um das Wohl der bedrängten Christenheit und seiner Unterthanen insbesondere lesbar eingeschrieben hätte, und ebenso vergeblich ist es, den standhaften, zähen Kämpfer uns vorzustellen, der eher die Wogen des Aufruhrs über sich zusammenschlagen läßt, als er hinwegweicht vom Platze, auf den er gerufen worden. Diese klaren braunen Augen, die uns so gerade und offen anblicken, sie sprechen wohl von Liebe und Wohlwollen, aber nicht von dem Todeskampf einer großen Seele um eine große Sache. Die glatte furchenlose Stirn unter dem grauen Haar, die vollen, gerundeten Wangen haben die Schrecken der Revoluzion, die Drohungen empörter Unterthanen, die Sorgen um den schwankenden Thron spurlos an sich vorübergehen lassen, kaum daß der geschlossene Mund, die ein wenig zurückgezogene Oberlippe, den Willen zum Widerstand andeuten. Die frische Gesichtsfarbe, wie sie wohl glücklichen Greisen eigen ist, erscheint nicht um einen Hauch erblaßt. Und diese weichen, vollen, fleischig schwellenden „Prälatenhände" geben keine Ahnung, daß sie jenem Steuermann angehören, der fest und ruhig das Schiff der Kirche durch die Brandung lenkt;

„Mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen,
Wind und Wellen nicht mit seinem Herzen".

Gestehen wir uns nur die Täuschung ein, wir hatten einen historischen Pio Nono, wie wir denselben uns dachten, gesucht, und haben einen Menschen gefunden. Wir brachten in unserer Erinnerung das Rafaelische Porträt Papst Julius des Zweiten mit, der in gleich wilder Zeit den päpstlichen Stuhl inne hatte, und stellten es diesem an die Seite. Der Kontrast kann nicht stärker sein. Hier in Haltung, Formen und Ausdruck Alles Ruhe und Gemessenheit und bescheidene Würde, von dem glatten Gesichte selbst die Spuren der Leidenschaften verwischt; dort aber, bei einem gebrochenen, im Stuhl zusammengesunkenen Körper, schlagen doch aus dem alten zerfurchten Antlitz, das einem zerrissenen Felsgebirge gleicht, noch die Flammen einer fast übermenschlichen Feuerseele hervor.

Gestehen wir es eben so gern ein, die Schuld der Täuschung ist unser, nicht die des Künstlers. Wenn ein Künstler wie Gallait, der vor Allen befähigt ist, einer solchen Aufgabe zu genügen, und hier noch zehnfach sich aufgefordert sehen muß, das Beste zu leisten, was seine Kunst vermag, wenn er uns dieses Porträt, das im Uebrigen nicht unter seinem Ruhme geblieben ist, zurückbringt, so müssen wir wohl annehmen, daß wir das Original in möglichster Treue vor uns haben. Demnach war unsre vorgefaßte Meinung eine verkehrte. Der historische Pius der Neunte, wie ihn Gallait uns kennen lehrt, ist nicht ein Streiter in Sturm und Drang, sondern ein edler, würde- und liebevoller Privatmann, eine Seele des Friedens und darum in ruhigeren Zeiten sicherlich wohl ein vortrefflicher, tadelloser Vater der Gläubigen, dessen Hände zum Segnen geschaffen erscheinen, nicht aber für das Schwert oder zum Lenken des Steuers auf empörter See.

Sehen wir also ab von dem Bilde, das wir mitbrachten oder zu finden erwarteten, vergessen wir die Geschichte, die an diesem Manne vorübergegangen, und nehmen wir ihn ganz und nur so, wie er in seinem rothen Armsessel vor uns sitzt, so werden wir unser Lob für den Künstler nicht zurückhalten dürfen. So, im angedeuteten Charakter, erscheint uns der Kopf wahr und sprechend, daß wir seinem Worte unser Ohr leihen oder selber vertrauensvoll ihn anreden möchten. Er fesselt so einzig unser Interesse, daß wir der Schwierigkeiten, die der Künstler zu überwinden hatte, kaum inne werden, und es auch gern übersehen, wenn vielleicht die Haltung des Körpers im Sessel uns etwas gezwungen, oder absichtlich ängstlich erscheint, oder wenn wir etwa den Händen eine andere Lage wünschten. Uebrigens lassen wir ja dennoch bei ihrer charakteristischen und vollendeten Ausführung mit Vergnügen den Blick auf ihnen weilen. Nur Roth und Weiß sind eigentlich die Farben, die nebst dem Fleisch das Bild ausmachen. Ueber dem weißen Gewand liegt um die Schultern der breite karmoisinrothe Kragen mit weißer Pelzverbrämung; karmoisin ist der Sessel, deßgleichen der Vorhang und der Hintergrund. Brillanter Stoffmalerei entsagend, hat der Künstler eben so weise wie virtuos diese Nebendinge gebrochen und abgetont, daß sie wie eine Folie geeignet sind, den Kopf zu heben, statt ihn zu überschreien. Den Kopf allein trifft sofort der Blick. Von der Rundung und Modellirung der weichen Formen sprechen zu wollen,

wäre Ueberfluß bei Gallait. Der Künstler ist in allem diesen auf der Höhe seiner Kunst geblieben.

Oesterreichischer Kunstverein.

Februar-Ausstellung.

= Das Hauptstück der dießmonatlichen Ausstellung, das päpstliche Porträt von Gallait, erfährt nebenan eine eigene Besprechung. Wir wollen uns daher bei demselben nur so lange aufhalten, um zu sagen, daß wir die Enttäuschung, von welcher darauf bezüglich vielfach die Rede war, nicht mitempfunden haben. Abgesehen von der etwas steifen Haltung des Körpers, ist das Bild mit musterhafter Reinheit, Korrektheit und Feinheit gemalt, was namentlich bezüglich der Hände gar Niemand bestreiten wird. Aber auch die künstlerische Auffassung, die man von Gallait fordern darf, vermißten wir nicht, und aus den sprechenden Augen, aus den feingeschnittenen Mundwinkeln lächelt uns ein klug zuwartender Geist entgegen, der auch in der Geschichte nicht ohne Bedeutung ist.

Schrotzberg's „Porträt der Kaiserin" ist anmuthig, aber von anderer Anmuth als das Original; es ist, nach der Art des Malers, etwas weich und gar zu zierlich, gar zu elegant gehalten. — Ein kleines Genrebild von Gallait: „Die letzten Schätze der Witwe", ist des Meisters nicht unwürdig, ohne doch besondere Aufmerksamkeit zu erregen. — Peter Maixner aus Prag ist mit einem sehr tüchtigen Bilde vertreten: „Flüchtende Bauern aus dem dreißigjährigen Kriege". Die Gruppirung ist etwas künstlich, aber das Bild hat Farbe, und namentlich die Mittelfigur Charakter. An die Erwähnung dieser Bilder schließe sich noch die Bemerkung, daß Original-Kartons zur Goethe-Gallerie von Kaulbach den „Treuen Eckart" und „Werther's Lotte" vorstellend, und daß von Professor Ferrari in Venedig eine schön gemeißelte Madonna ausgestellt ist. Als Kontrast zu diesen, eigentlich spärlichen besseren Elementen der Februar-Sammlung dient J. B. Reiter's „Mädchen, eine Visitkarte betrachtend", während eine Reihe von mehr oder minder schätzenswerthen Versuchen, überwundener Standpunkte und Mittelgut jeglicher Gattung das Zentrum des Gesammelten bilden. Jenes „Mädchen mit der Visitkarte" empfehlen wir Allen, die noch keine Karrikatur eines Regenbogens gesehen haben.

Daß der Kunstverein doch allmonatlich wenigstens ein Bild ausfindig macht, von dem man nicht begreift, daß sehende (wir sagen nicht einmal künstlerisch urtheilsfähige) Menschen es zur Ausstellung zulassen können!

Kunst-Litteratur.

J. Wussin über Jonas Suyderhoef.

—ε— Im Verlage von R. Weigel in Leipzig, welcher bei seinen Unternehmungen stets die Verbreitung echt künstlerischer Produkte und die gediegenste Förderung der Kunstwissenschaften im Auge hat, begegnen wir neuerdings einem beschreibenden Verzeichnisse der Werke des niederländischen Kupferstechers Jonas Suyderhoef von Johann Wussin in Wien. Für den Werth des Werkes ist der Verlagsort selbst eine Empfehlung, zu der wir nichts hinzuzufügen wüßten.

Auch wird die allgemeine Anerkennung von Seiten der Fachmänner nicht fehlen, die diese gelungene Erstlingsarbeit des Verfassers — wir haben sie z. B. bereits in Münchner und Leipziger Katalogen praktisch angewendet gefunden — verdient, welche auch schon an und für sich durch den Ort und die Art und Weise ihres Entstehens das Interesse erregt. Nachdem im Anfange dieses Jahrhunderts der berühmte Ritter von Bartsch von Wien aus der beschreibenden Kupferstich-Literatur eine feste Form gegeben und sein reiches Wissen in seinen berühmten Werken niedergelegt hatte, ist von jener Stadt, der Wiege der Chalkografie, nur wenig für die Förderung der Kenntnisse alter Kunstwerke des Grabstichels und der Radirnadel 'geschehen. Um so interessanter ist es von dort aus ein Werk zu erhalten, — nicht aus dem bekannten Kunstschriftstellerkreis herporgegangen, sondern die fleißige Arbeit eines echten Liebhabers, welcher sogleich einen glücklichen Griff in das reiche Material gethan und die gestellte Aufgabe auf die gelungenste Weise gelöst hatte. Wer die tief ruhenden Schätze kennt, die der Forscher in den Wiener öffentlichen Sammlungen noch zu heben hat, wird mit Freuden die Arbeit eines Schriftstellers begrüßen, dessen im Stillen gehegtes Talent Ausgezeichnetes zu leisten verspricht, wenn es in den Stand gesetzt würde, sich in seinem Fache vollständig entwickeln zu können. Es wäre wünschenswerth einen Mann, der mit Liebe und Sorgfalt für die Sache vollkommene Kenntniß derselben verbindet, in einer Stellung zu sehen, die ihm

die freie Entfaltung seiner Kräfte gestattete; — daß das jetzt nicht der Fall ist, müssen wir aus dem Vorworte des Verfassers schließen. Da wir aber aus eignen Erfahrungen mit den Schwierigkeiten bekannt sind, gegen welche die Hervorbringung solcher Werke so oft zu kämpfen hat, und wissen, wie wenige Kenner in dem günstigen Falle sind, ihre Erfahrungen zur allgemeinen Kenntniß zu bringen, so halten wir uns im Interesse der Kunstwissenschaften für verpflichtet, die öffentliche Aufmerksamkeit auf den Verfasser und seine Probearbeit zu lenken, und auf den allgemeinen Nutzen hinzuweisen, den es haben würde, wenn derselbe von der rechten Seite gefördert und für eine praktische Stellung an einer der Wiener Sammlungen gewonnen würde. In solche Hände könnte man ein Amt mit der Ueberzeugung niederlegen, daß durch sie sowohl der innere Bestand anvertrauter Kunstschätze sorgfältig erhalten, als auch der künstlerische und historische Werth derselben nach Außen bedeutend dargestellt und zu allgemeiner Würdigung und Anerkennung gebracht werden würde.

Kleine Chronik.

Die Restaurazion der Goldmosaiken in der Markuskirche zu Venedig soll demnächst in Angriff genommen werden. Bekanntlich wurde die Restaurazion dieser Goldmosaiken bis jetzt aus dem einfachen Grunde nicht ausgeführt, weil die Komposizion der Goldpasta, aus welcher sie ausgeführt sind, ein Geheimniß war, welches der zu Ende des 15. Jahrhunderts verstorbene Erfinder derselben mit sich ins Grab genommen. Nun hat aber ein italienischer Chemiker das Geheimniß der Komposizion entdeckt und befriedigende Proben mit derselben vorgenommen, so daß der Restaurazion der Mosaikbilder keine weiteren Hindernisse im Wege stehen, und Professor Blaas mit der Anfertigung der Kartons beauftragt wurde, die er entsprechend entworfen hat, so daß die Reparatur der berühmten Mosaiken nun ohne Anstand ausgeführt werden kann und wird.

Böhmischer Kunstverein. — Der „Bericht über die Wirksamkeit des Kunstvereins für Böhmen für 1860—1861" liegt uns vor, und wir entnehmen ihm nachstehende Daten von allgemeinerem Interesse. Der seit 23 Jahren bestehende Verein zählt jetzt 5495 Mitglieder, und würde ohne den durch die politischen Bewegungen verursachten Ausfall noch mehr zählen. Als Vereinsblatt für 1862 wird ein Kupferstich nach Böttcher's Gemälde „Der Maitag" ausgegeben werden; für 1863 ist ein Stich nach dem in der Belvedere-Galerie befindlichen Gemälde Engerth's: „Verhaftung der Familie des Königs Manfred" in Aussicht gestellt. Beide Blätter werden von einem Münchener Stecher gearbeitet. — Die letzte Ausstellung zählte 231 Nummern, darunter 208 Oelgemälde und 7 plastische Werke.

Albert-Denkmal Die in London eingelaufenen Beiträge für das Albert-Denkmal haben bereits die Höhe von 30,200 Pfd. St. erreicht. Für die ihm in verschiedenen Provinzstädten, Cambridge, Aberdeen, Manchester u. s. w., zu setzenden Denkmale wird besonders gesammelt.

Aus der Michael Beer'schen Stiftung, die bisher nur Maler und Bildhauer jüdischer Religion mit einem Reisestipendium nach Rom versah, ist jetzt ein zweites Reisestipendium hervorgegangen, das für Maler, Bildhauer, Kupferstecher und Musiker bestimmt und ohne Rücksicht auf des Bewerbers Religion von der königl. Akademie der Künste in Berlin verliehen wird.

Dante-Monument in Florenz. Die Stadtbehörde von Florenz hat bestimmt, daß die kolossale „Statue des Dante", welche von Enrico Pazzi, im Auftrage einer besonderen Gesellschaft ausgeführt und der Stadt zum Geschenk gemacht wurde, auf dem alten Platz der Santa-Maria-Novella aufgestellt werden soll.

Für 90,000 Franken Kupferstiche. Der Generaldirektor der kais. Museen in Paris hat Kontrakte mit fast allen renommirten Kupferstechern daselbst abgeschlossen, wonach diese sich zum Kopiren einer Anzahl der berühmtesten Gemälde im Louvre verpflichten. Die Summe, welche für ihre binnen den nächsten Jahren zu liefernden Arbeiten stipulirt wurde, beläuft sich jährlich auf 90,000 Franken.

Luther-Denkmal. Dem fünften Jahresberichte des Ausschusses des Luther-Denkmal-Vereins in Worms entnehmen wir die Thatsache, daß die Einnahmen sich am Schlusse des letzten Jahres auf 165,984 fl. 23 kr. belaufen haben. Das jetzt noch verbleibende Defizit, welches sich auf circa 3400 fl. beläuft, hofft der Verein durch weiter eingehende Beiträge, durch den Verkauf der noch vorräthigen 20,000 Exemplare der Abbildung des Denkmals und durch den Zinsenertrag der angelegten Gelder zu decken. Der Verein hatte im vorigen Jahre durch den Tod Rietschel's einen schweren Verlust zu beklagen; seine beiden Schüler Kietz und Damdorf werden unter Assistenz von Dr. Schnorr v. Karolsfeld und Dr. Ernst Hänel die Arbeiten des verstorbenen Meisters fortsetzen. Die Statuen Luther's und Wielef's sind noch von Rietschel vollendet, die Luther-Statue ist bereits glücklich gegossen, Huß und Savonarola gehen der Vollendung entgegen; ebenso sind die Granitarbeiten rüstig gefördert worden. Leider sind die Bemühungen des Vereins, einen passenden Platz für das großartige monumentale Werk zu erwerben, bisher vergeblich gewesen. Als den einzig günstigen Ort haben Sachverständige den im Besitz der Witwe Heyl befindlichen Garten in Worms bezeichnet, umsomehr, als nach den besten Forschungen an jener Stelle der „Bischofshof" war, wo Luther vor Kaiser und Reich seine berühmte Protestazion aussprach. Ein im Mai v. J. vom Verein der protestantischen Witwe Heyl gemachtes Anerbieten, ihr den Garten mit 30,000 fl. abzukaufen, ist bisher ohne Antwort geblieben und scheint leider nicht annehmbar befunden worden zu sein. Die öffentlichen Plätze in Worms genügen in ihrer Ausdehnung und Umgebung in keiner Weise für das Denkmal, dessen quadratmä-

ßige Grundfläche 40 Schuh Rheinisch nach Länge und Breite beträgt.

Die englischen „Schools of art." Einen bedeutsamen Aufschwung nehmen die seit 1852, nach der ersten Welt-Ausstellung in England, errichteten sogenannten „Schools of art" Betrug die Zahl derselben 1852 nur zwei, so ist dieselbe jetzt aber schon auf 84 gestiegen, in denen an 90.000 Zöglinge Unterricht im Zeichnen und zum Theil auch im Modelliren erhalten. Immer ein erfreulicher Fortschritt, und zweifelsohne wird die diesjährige Welt-Ausstellung keinen geringeren Einfluß auf die Vermehrung der sogenannten Kunstschulen haben, als die erste auf ihre Gründung. Durchschnittlich kostet jetzt jede dieser Schulen die Regierung jährlich 479 Pfund.

Düsseldorfer Bilder in Fotografien. Eine bedeutende Zahl berühmter Gemälde aus der Düsseldorfer Schule existiren nun in fotografischer Nachbildung. Es finden sich drunter die besten Landschaften von Lessing, Schirmer, beiden Achenbachs und Hans Gude, ferner Schlachtenbilder von Camphausen und Hünten, histor. Gemälde von Leutze, Lessing und Mücke, sowie Genremalereien von Tidemand, Wieschebrink, Geselschop u. m. A.

Das größte existirende Aquarellbild befindet sich in London im Atelier des Malers J. W. Burbank. Es ist 12 Fuß hoch und 19 Fuß breit. Es stellt „Daniel in der Löwengrube" vor.

In Rom ist soeben ein Prachtwerk erschienen über die antiken Denkmäler des Lateranensischen Museums: „Monumenti del Museo Lateranense descritti ed illustrati da Raffaelle Garucci, publicati per ordine della Santità di Nostro Signore Papa Pio IX." Das Werk besteht aus zwei Foliobänden, von denen der eine den Text, der andere die Kupfer enthält.

Die Leitnng des Kölner Dombaues ist nun definitiv dem Baumeister Voigtel übertragen, und derselbe gleicherzeit zum königlichen Landbaumeister ernannt worden.

Prof. Semper am Politechnikum in Zürich, der Erbauer des Dresdner Hoftheaters, des Museums u. s. w. ist von der Münchener Kunstakademie zum Ehrenmitgliede ernannt und diese Ernennung vom Könige von Baiern bestätigt worden.

Zur Londoner Ausstellung.

Unter den Werken österreichischer Künstler, welche in London in diesem Jahre zur Ausstellung kommen, werden sich auch die Jaroslav Czermaks und Wenzel Levi's befinden. Letzterer hat eine Marmorstatue der h. Elisabeth im Auftrage Sr. Majestät des Kaisers in Rom soeben vollendet; Jaroslav Czermak ist in Anerkennung seiner ausgezeichneten, im verflossenen Jahre in Antwerpen und Paris ausgestellten Arbeiten sowohl vom König der Belgier als von französischer Seite ausgezeichnet worden.

Von französischen Skulptur-Werken kommen, wie die Pariser „Chronique des Arts" berichtet, die nachstehenden zur Londoner Ausstellung: Pascal: „zwei Gruppen"; Millet: „Ariadne"; Mène: „Fuchsgruppe"; Merley: „Medaillen"; Montagny: „der heilige Louis de Gonzague"; Mathurin Moreau: „die Spinnerin"; Jaley: „Erinnerung an Pompeji"; Pollet: (nicht genannt); Pradier: „Sappho"; Rude: Amor als Sieger"; Schönewerk: „Am Wasser"; Schröder: „Amor", „Junger Fischer"; Simart: „Orest"; Thomas: „Virgil"; Friquèti: „Eine Vase", Dieboldt: „das Nachdenken"; Crauck: „Faun"; Vechte: „Eine Vase"; Perraud: „Adam"; Oudiné: „Medaillen"; Bonassieux: „Meditazion"; Barye: „Ein Jagnar": Cabet: „Susanna im Bade"; Carpeaux: „Ein Kind mit Muschel"; Cavélier: „Kornelia, Büsten von Vernet und Henrique Dupont"; Cordier: „Neger"; David d'Angers: „Barra", „Medaillen"; David: „Apotheose Napoleon's (Kamee)"; Farochon: „Medaillen"; Fremiet: „Katze und Kätzchen"; Gruyère: „Charitas"; Gumery: „Faun mit einer Ziege spielend"; Guillaume: „die Graechen"; Iselin: „Boileau"; Leharivel-Durocher: „Sein und Scheinen"; Lequesne: „Faun"; Loison: „die Quelle"; Maillet: „Agrippine"; Marcellin: „Cypris den Amor fängend".

Mit dem Raum-Ausmaß für die Ausstellungs-Gegenstände der verschiedenen Länder ist man ziemlich allgemein unzufrieden, die Räumlichkeiten sind vielfach unzureichend und ungleich vertheilt.

In den offiziellen illustrirten Katalog werden die einzelnen Gegenstände nur aufgenommen, wenn der Aussteller fünf Pfund Inserzionsgebühr und außerdem die Kosten der Zeichnung und des Stiches zahlt, ein Preis, der sich bei jeder ferneren Auflage des Katalogs wiederholt.

In Konkurrenz mit obigem Katalog wird das Londoner „Art-Journal" ebenfalls einen „Illustrated Catalogue" herausgeben, in welchen nur die vorzüglicheren Ausstellungsgegenstände aufgenommen werden; dieser Katalog, als monatliche Beilage des „Art-Journal" bringt jeden Monat 120 Illustrazionen, wird dem Abonnenten des Blattes gratis beigegeben und verlangt von den Inserirenden nur die Vergütung der Kosten

---

Anzeigen.

Die westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine zu Hannover, Braunschweig, Halberstadt, Magdeburg, Halle, Gotha, Kassel, Dessau und Merseburg werden auch im Laufe des Jahres 1862 regelmäßig aufeinander folgende Kunstausstellungen veranstalten. Die bisherigen Ausstellungen der genannten Vereine haben das Resultat erzielt, daß durchschnittlich jährlich für 30,000 Thaler auf den Ankauf von Kunstwerken verwendet wurden und den Künstlern zufloßen.

Die vereinigten Kunstvereine in Bamberg, Passau, Regensburg, Wiesbaden und Würzburg veranstalten in den Monaten Jänner bis August 1862 incl. gemeinschaftliche Ausstellungen von 8- bis 14tägiger Dauer. Die Kunstwerke sind bis Mai 1862 nach Passau oder nach

Wiesbaden, von Juni bis August jedenfalls zuerst nach Wiesbaden einzusenden.

Rheinischer Kunstverein. Die in dem rheinischen Gesammtverein verbundenen Kunstvereine zu Karlsruhe, Darmstadt, Freiburg, Mainz, Mannheim, Straßburg und Stuttgart werden im Jahre 1862 ihre gewöhnliche Kunstausstellung (die 26.) veranstalten, und zwar wird dieselbe:

1. in Mannheim vom 15. April bis 10. Mai
2. „ Stuttgart „ 11. Mai „ 5. Juni
3. „ Karlsruhe „ 6 Juni „ 1. Juli
4. „ Freiburg i. B. „ 2. Juli „ 27. Juli
5. „ Straßburg „ 28. Juli „ 25. August
6. „ Mainz „ 26. August „ 23 September
7. „ Darmstadt „ 24. Septemb.„ 19. Oktober

stattfinden. Alle Künstler ohne Unterschied des Vaterlandes werden eingeladen, ihre Arbeiten baldigst, wo möglich vor dem 1. April 1862 nach Mannheim einzusenden.

Lokales.

Zur Bereicherung der monumentalen Skulptur Wiens hat der „Verein für bildende Künste" von Wien sich erboten, die Elisabethbrücke mit acht Statuen, welche für die Staaten- oder Kulturgeschichte Oesterreichs bedeutend gewordene Männer darstellen sollen, unentgeltlich zu schmücken. Das Material soll Stein sein. Die Kommune hätte nur die Kosten für die Sockel, die Inschriften und die Aufstellung der Statuen zu übernehmen. Von den acht in Vorschlag gebrachten Namen hat die Bausektion des Wiener Gemeinderaths fünf adoptirt, für die drei übrigen aber (den Glaubensprediger Severin, Prinzen Karl von Lothringen und König Sobieski) andere substituirt. Die acht Statuen sollen demzufolge darstellen: Heinrich Jasomirgott, Leopold VII. aus dem Hause Babenberg, Rudolf IV. (den Stifter), Graf Nitlas Salm, Graf Rüdiger Starhemberg, Bischof Kolonitsch, Fischer von Erlach und Josef v. Sonnenfels.

Aelterer Kunstverein. Der Verein zur Beförderung bildender Künste, der sogenannte „ältere Kunstverein" veröffentlicht seinen Rechnungsabschluß für das Jahr 1861, welches das dreißigste Jahr seines Bestehens ist. Nach demselben betrugen die kurrenten Einnahmen 6928 fl. Für unmittelbare Kunstzwecke wurden verausgabt 4704 fl., während 868 fl. auf das gegenwärtige Vereinsjahr übergingen.

Die **Wiener Künstlergenossenschaft** hat ein Spezial-Comité für die Angelegenheit des Künstlerhauses gewählt in welchem sich die Architekten Kirschner, Kaiser, Ferstel, Vizebürgermeister L. Mayer, die Maler Rahl, Neustätter, Grefe ꝛc. ꝛc. befinden.

Gemälde-Verlosung der „Concordia". Nachdem das Finanzministerium dem Schriftsteller- und Journalisten-Verein „Concordia" die Veranstaltung einer Gemälde-Verlosung zum Besten des Vereins zugestanden hat, schreitet nun derselbe zur Durchführung. Es werden 120,000 Lose zu 50 kr. ausgegeben werden. Die Lotterie ist mit 660 Gemälden als Treffern, dotirt.

Die Genossenschaft der Künstler in Wien hat an den Gemeinderath eine Eingabe gerichtet, in welcher sie, anknüpfend an dessen Beschluß, auf der „Brandstätte" einen Brunnen zu errichten, anzeigt daß mehrere, namentlich jüngere Künstler, erbötig wären, Modelle für den Monumentalbau zu liefern, ohne für die Anfertigung derselben irgend eine Bezahlung zu verlangen. Die Bausekzion, an welche diese Eingabe geleitet wurde, hat selbe „mit Befriedigung zur Kenntniß genommen."

Kunstausstellung im Volksgarten. Die vom Verein zur Beförderung der bildenden Künste jährlich veranstalteten wechselnden Kunstausstellungen im Volksgartenlokale werden in diesem Jahre mit 1. Mai beginnen. Mit jedem Monat soll eine neue Exposizion von Kunstwerken folgen.

A v. Fernkorn arbeitet gegenwärtig an dem kolossalen Modelle des Eugen-Monumentes (dem projektirten Gegenstück zum Erzherzog Karl-Denkmal) und ist darin schon so weit vorgerückt, daß die Anlage des Ganzen deutlich hervortritt, und vielleicht schon im Spätherbste zum Gusse einzelner kleinerer Theile wird geschritten werden können. In der Ciselenr-Abtheilung wird gegenwärtig an der von Hanns Gasser modellirten, von Fernkorn gegossenen kolossalen Maria-Theresia-Statue — bestimmt für den Park der Akademie von Wiener-Neustadt — gearbeitet.

Die Bauthätigkeit in Wien war im Jahre 1861 ungewöhnlich groß. Es wurden, wie die Wiener-Zeitung mittheilt, 768 Baubewilligungen ertheilt, und zwar: 1. für Neubauten auf den Stadterweiterungs-Gründen 40; 2 für Neubauten theils auf grünem Anger, theils dort hergestellt, wo schon früher Gebäude bestanden haben, 224; 3. für Zubauten, nämlich Aufbauten von Stockwerken, Anfügung eines Gebäudeflügels, Nebengebäude u. s. w. 303; 4. für Adaptirungen, welche Umstaltung einzelner Gebäudetheile oder ganzer Gebäude umfassen, 201.

Der Historienmaler Trenkwald aus Prag ist von Rom, wo er mit einem Stipendium gewesen, hier angekommen und hat eine große Anzahl interessanter Studien mitgebracht. Gegenwärtig wird sich der Künstler an der Ausführung von Fresken im Prager Belvedere betheiligen.

Professor Josef Führich ist als Ritter des Ordens der eisernen Krone dritter Klasse, den Ordensstatuten gemäß, in den Ritterstand erhoben worden.

Briefkasten. C. P. in Gratz: Nicht verwendbar. — cw. in München, J. H. in Dresden, A. v. Z, in Leipzig: Erhalten. — E. in Wien: Erhalten.

Für die Redakzion verantwortlich:
Julius Schwenda.

Druck und Verlag von
J. Löwenthal.

Recensionen.

№ 3. Wien.

Erster Jahrgang. März 1862.

Monat-Beilage

für bildende Kunst.

Diese Monat-Beilage erhalten die Abonnenten der „Recensionen" gratis.

Das Hauptblatt der „Recensionen" (achter Jahrgang) erscheint jeden Sonntag. — Man abonnirt: Expedizion der „Recensionen", Wien, hoher Markt, 541, im 1. Stock (sowie in allen Buchhandlungen) für Wien mit Zustellung und für die Provinzen mit Postversendung: vierteljährig 3 fl., ganzjährig 12 fl.; für das Ausland vierteljährig 2 Thlr., ganzjährig 8 Thlr. — Einzelne Nummern 30 kr.
Redakzion: Hoher Markt, 541, im 1. Stock.

Inhalt: Zeitgemäße Kunstförderung II. — Fotografie und Kunst. — Das Prinz-Albert-Denkmal in London. — Neue Berliner Denkmäler. — Leipziger Kunstzustände. — Oesterreichischer Kunstverein. — Kleine Chronik. — Lokales.

Zeitgemäße Kunstförderung.

II.

Zeitklagen. — Mögliche Abhilfe. — Die Kunst in der Gegenwart. — Ihre schwächere und ihre stärkere Seite. — Was noththut. — Der Staat und die Kunstschulen. — Staatliche und künstlerische Reform.

γ „Schreien hilft nichts, Thatsachen beweisen", — so lautet der berüchtigte Lapidarspruch eines rührigen Reklamen-Fabrikanten. Wir wollen den Spruch seines Ursprungs wegen, nicht geringer achten, — „oft kommt ein nützlich Wort aus schlechtem Munde", — und wollen ihn „kunstgemäß" d. h. den Kunstzuständen entsprechend, parafrasiren: „Klagen hilft nichts, Thaten beweisen"!

Die Klage über „schlechte Zeiten", über die „Ungunst der Zeit", ist freilich jetzt in Aller Mund. Vielfach nicht ohne Grund. Vergessen wir es aber nicht: jede frühere Zeitperiode hat die Klage über die „schwere Noth der Zeit" schon erduldet, voraussichtlich wird jede künftige dieselbe Klage, natürlich immer in etwas anderer Form, erdulden müssen, — und keiner ist damit geholfen worden.

Jede Zeit hat ihr gegebenes Maß von Kräften, welche verwendet und verwerthet werden sollen, welche vorwärts streben und drängen, welche gähren und überschäumen, und sich willenlos im schrankenlosen Raume tummeln, oder ruhig geleitet vorwärts schreiten, sich entfaltend und die Welt um sich her bewegend. Jede Zeit hat ihren eigenen Stempel, ihre eigenthümlichen Neigungen, ihre entscheidende Gesammtrichtung, in welche die einzelnen Tendenzen und Bestrebungen einmünden, in welche die Individualitäten theils sich unterordnend naturgemäß aufgehen, theils kräftig fördernd eingreifen, theils auch, der Gesammtströmung widerstrebend, ruhmvoll oder glanzlos untergehen. Keine Zeit ist an sich gut, keine an sich schlecht, jede hat ihr Schlechtes und ihr Gutes. Klagen über die Zeit als Ganzes haben keinen Sinn, denn sie treffen das Gute gleich dem Schlechten, und können doch keine andere Zeit heraufbeschwören, als diejenige ist, die sich, als Resultat der geschichtlichen Entwicklung und als Substrat der vorhandenen Individualitäten-Masse eben als diese unsere Zeit bethätigt. Klagen über die Hauptrichtung der Zeit fruchten nichts, denn sie können dem unaufhaltbar rollenden Rade nicht in die Speichen fallen. Klagen endlich selbst über positive, offenbare Fehlgriffe, sichtbare Lücken der Zeit-Thätigkeit, helfen an sich, und für sich allein auch nicht viel, sondern nur in soferne sie dazu dienen, Licht zu verbreiten, vorhandene Uebel aufzudecken, nur in soferne als die Klage, welche zugleich Anklage sein kann, keine muthlos resignirende, sondern, mit Kraft und Einsicht verbunden, zur zweckmäßigen Abhilfe bereit ist.

Abhilfe gegen die Uebel der Zeit ist niemals da zu finden, wo ohnmächtige Verzweiflung sich selbst aufgibt, oder gegen den Geist der Gegenwart, gegen die Zeit im Großen und Ganzen sich auflehnt. Abhilfe ist immer nur dort, wo die Zeit in ihrer wesentlichen Erscheinung begriffen und geliebt wird, wo die Richtung, die nun einmal das ganze Thun und Trach-

ten der einen Epoche beherrscht, willig anerkannt, aufrichtig miteingeschlagen, mit freudigem und opferwilligem Muthe konsequent verfolgt wird. Nichts vermag diese Haupt-Richtung zu ändern, innerhalb derselben aber kann Vieles gethan werden, was den verschiedenen untergeordneten Strömungen zum Heile dient.

Zweierlei kann an der Zeit getadelt werden, — d. h. von denjenigen, die überhaupt zu tadeln und zu klagen geneigt sind, — nämlich: etwas ihr untrennbar Innewohnendes, oder etwas gewöhnlich aber nicht nothwendig mit ihr Verbundenes. Auch das Erstere ist allerdings nicht ein Unvergängliches, — allein Jahrhunderte kann es dauern, und ändern werden es, wenn es wirklich einen wesentlichen Theil der Zeit ausmacht, weder der ohnmächtige Zorn der Einen, noch der wehmüthige Schmerz der Andern, weder blinde Aengstlichkeit, noch selbst gegründete Bedenken. Die hundertfachen Uebel jedoch, welche lediglich im Gefolge der Zeit erscheinen, theilweise durch sie hervorgerufen, nicht aber unlöslich mit ihrem eigensten, innersten Wesen verflochten, die lassen sich, wenn auch immer nur schwer, doch endlich abändern und abschaffen, allerdings, wie gesagt, nicht durch Klagen allein, sondern durch positives Einwirken, indem guter Rath gegeben und gehört wird, die Augen geöffnet werden über die Quelle des Uebels, und rüstig Hand angelegt wird, um zu helfen, wo Hilfe noth thut, um selbst zu gesunden und da überall zu heilen, wo Heilung möglich.

In Bezug auf Kunst, auf bildende Kunst namentlich, ist unsre Zeit allerdings keine in eminentem Sinne produktive, aber darum noch keine unbedeutende, oder unthätige; nicht vorwiegend schöpferisch, aber auch nicht hinfällig und zerfallen, wie man sie zu schelten pflegt. Es gibt weniger eigentliche Kunstleistungen, wohl aber mehr Kunstthätigkeit, weniger einzeln hervorragende Geister und unbestrittene Begabungen, dagegen zahlreichere Anregungs- und Bildungs-Elemente für Kunstfreunde und Kunstbeflissene, weniger weltberühmte Meister, dagegen eine größere Kunstgemeinde, der es an frischen Kräften eben so wenig fehlt, als an Verstand und Auffassungsvermögen.

Man kann sicherlich wünschen, es wäre anders, etwa umgekehrt: die Produkzion stünde höher als die Bildung und Thätigkeit, oder, noch besser, alle sinnlichen und geistigen, schöpferischen und kritischen Faktoren ergänzten einander gegenseitig, — denn was kann man nicht alles wünschen? — Allein vorerst wird man sich gestehen müssen, daß es so ist, wie oben gesagt ward. Das Mißliche des vorhandenen Zustandes verkennen, wäre schlimm, in Folge dessen aber jede Hoffnung aufgeben und die Hände in den Schoß legen, wäre schlimmer. Wir dürfen nicht thöricht sein, und uns gerade das wünschen, was wir nicht haben und nicht haben können, sondern wir müssen das, was wir haben, benützen, es zu kräftigen suchen, es im künstlerischen Sinne verwerthen.

Mit Recht gilt bei jeder Heranbildung von Individuen, Eigenschaften, Bestrebungen ꝛc. als oberster Grundsatz: die schwächeren der vorhandenen Elemente — ohne gewaltsamen Ruck — zu kräftigen, die stärkern zu pflegen und stark zu erhalten. Gelingt dies mit der Erziehung der einzelnen menschlichen Neigungen und Eigenschaften, mit den Neigungen und Bestrebungen ganzer Nazionen, warum nicht auch in künstlerischer Richtung. So dürfen wir demnach die künstlerische Produkzion unserer Zeit darum noch nicht aufgeben, weil sie die schwächere Seite der Kunstbestrebungen dieser Zeit ist, sondern wir müssen sie, eben als schwächere Seite, zu heben trachten, ohne Unmögliches erzwingen, ohne Vergangenes zurückrufen zu wollen, vielmehr nur mit Mitteln, die „der Zeit gemäß" sind. Zugleich aber müssen wir die, auch oft vernachläßigte, aber doch entschieden stärkere Seite unserer Zeit — Kunstpflege und Bildung — mit Einsicht weiter zu fördern, mit dem Bewußtsein unserer Aufgabe zu benutzen streben.

Erworbene Kunstbildung und ein gewisses Streben nach allgemeiner Kunstpflege bilden in der That die stärkere Seite unserer Kunstzustände, — wenn auch, wie gesagt, Beides momentan, an dem und jenem Orte vernachlässigt erscheint. Woher käme sonst jener charakteristische Zug, einerseits zu sammeln, zu sichten, Einsicht zu gewinnen in alles Vorhandene, in alles Erstrebte, in alles Althergebrachte oder neu zu Gewinnende, — andererseits das Gewonnene zu verbreiten, das Zweifelhafte untersuchend zu erörtern, kritisch analisirend zu beurtheilen, Fragen aufzuwerfen, Lösungen zu suchen, das von Einem Erworbene zum Gemeingut Vieler, vielleicht Aller zu machen? Woher anders käme das, als aus dem allgemeinen Charakter unsrer Gegenwart und aus den der modernen Kunstwelt nun einmal zu eigen gewordenen Fähigkeiten.

Besser wär's, wenn die Produkzion in erster Linie stünde und der Geist der Sammlung, Forschung und Bildung ihr ebenbürtig nachfolgte. Allein, — sei

es nun Verfall oder Naturgesetz, oder Uebergangsstadium, oder etwas von Alledem, — es ist nun einmal nicht so, und von dem wirklich Vorhandenen nur dürfen wir, als von dem sichersten Anhaltspunkte, ausgehen. Nicht allein, was uns fehlt, müssen wir sehen, sondern auch was uns bleibt. Und das ist in erster Linie: Allgemeiner Fortschritt in der Verbreitung der Kunstbildung, in der Verallgemeinerung der Kunstpflege; — in zweiter Linie: ein thätiges Schaffen, zwar nicht von allen Musen und Grazien beschirmt, wie die preiswürdigen Meisterwerke unserer Urväterzeit, immerhin aber tüchtig, strebsam, sinn-, gedanken- und bildungsreich. Ist dies unsere relativ schwächere (nicht schwache) Seite, so muß offenbar sie mit voller Kraft gehoben werden.

Was braucht aber die künstlerische Produkzion, um, nicht etwa künstlich mit schnellen Treibhausmitteln, sondern allmählig, der Natur bescheiden folgend, gehoben zu werden? Zu allererst der Schule.

Unterricht, technisch künstlerische Heranbildung, grundsätzliche Erziehung, ist bei weitem nicht die einzige, wohl aber der Rangstufe nach die erste Wohlthat und die Grundlage aller Wohlthaten, welche die Gesellschaft Jedem schuldet, der sich von Rechtswegen, d. h. mit der erforderlichen Begabung, einem Kunstfache widmet.

Einwendungen gegen Schulpedanterie, mit dem trostlosen Hinweis auf die wohldressirte Mittelmäßigkeit und das wild aufwachsende Genie, haben vor dem gesunden Menschenverstande niemals Stich gehalten, weil sie entweder in Ausnahmsfällen wurzeln, oder die schlechte Organisazion mancher Institute mit dem Prinzip, auf welchem jede Schule beruht, verwechseln. Eine gute Schule hat noch keinem Genie die Flügel beschnitten, manchem Talente aber auf die Beine geholfen. Die Gesammtproduktion einer Epoche findet in der richtig geleiteten Schule ihren Mittelpunkt, ihre Richtschnur, ihren Halt und Maßstab. Die Opposizion, will sie anders gerecht sein, hat sich also nur gegen die eventuell mangelhafte Organisazion und Leitung, nicht gegen das Fortbestehen der Schule überhaupt zu richten, und, will sie praktisch verfahren, die Richtung zu einer bessern Organisazion und Leitung anzugeben.

Die Leitung der Kunstschulen (Akademien) geht in der Regel vom Staate aus.*) Es hat dies seine gute und seine schlechte Seite. Dem Staate stehen Mittel und Kräfte zu Gebot, wie in unserer Zeit keinem andern Faktor der bürgerlichen Gesellschaft; der Staat kann mit Leichtigkeit überall die Inizialive ergreifen; der Staat kann anordnen, befehlen, betreiben, kann in einer guten Sache rücksichtslos verfahren. Das ist die gute Seite. Die schlimme aber ist, daß der Staat oft rücksichtslos handelt, ohne Gutes zu bewirken, daß er immer geneigt ist zum bloßen „amtiren", daß er immer zu viel regieren, zu viel oktroiren will, daß er den administrativen Büreaukratismus nicht loskriegt, daß unter Aktenstößen nicht selten der Geist verloren geht. Indessen die Schule, wie sie bei uns existirt, ist nun einmal vom Staate abhängig, dem Staate untergeordnet; es wird sich also nur darum handeln, sie dergestalt zu organisiren, resp. zu reorganisiren, daß die guten Elemente vor den schädlichen die Oberhand gewinnen.

Um dieses Ziel zu erreichen, d. h. um die Schule auf fester Basis unter staatlichem Schutze herzustellen und sie zugleich von bureaukratischen Beschränkungen möglichst frei zu erhalten, wird es vor Allem nothwendig sein, den betreffenden Instituten eine gewisse Selbstständigkeit in der Verwaltung ihrer innern Angelegenheiten zu wahren, ferner das akademische Element in lebendigen Verkehr mit der außerakademischen Künstlerwelt zu setzen, endlich aber, in allen dazu geeigneten, wichtigeren Angelegenheiten, die Theilnahme und die Kontrole der Oeffentlichkeit herauszufordern.

Wir halten es für angemessen, eben in dieser Angelegenheit auf eine schon ihrer Stellung nach gewichtige Stimme hinzuweisen, welche in einer halboffiziellen Zeitung sich mit der Frage: „Wie steht die Kunst in Oesterreich" beschäftigt hat.*) Der Verfasser dieser Reihe von Artikeln zählt beispielsweise auch die Forderungen, auf, welche gegenüber unserer Wiener „Akademie der bildenden Kunst" aufgestellt werden können. Diese Forderungen, deren wesentlichem Inhalte wir uns anschließen, zielen darauf hin, der „Akademie der bildenden Kunst":

„1. eine festere Organisazion zu geben, als sie gegenwärtig hat, — denn ohne Statut ruht sie fast ganz auf dem schwankenden Boden von Ministerverordnungen —"

*) Wir haben in allen näher spezialisirten Angaben selbstverständlich zunächst die heimischen Verhältniße im Auge. Die Grundzüge „zeitgemäßer Kunstförderung", die Richtungsangabe zur künstlerischen Thätigkeit aber dürfte von allgemeinem Interesse sein.

*) Unter diesem Titel veröffentlichte im Dezember v. J. die „Donau-Zeitung" eine Reihe von Artikeln, geschrieben von Professor Eitelberger, welche später als Broschüre erschienen und in Nr. 1 d. Bl. (siehe „Lokales") angezeigt wurden.

„2. sie der Künstlerwelt wieder näher zu rücken und den Verband derselben mit den hervorragenden Vertretern in einer würdigen Weise wieder herzustellen;"

„3. bei Preisen, Stipendien volle Oeffentlichkeit eintreten zu lassen, bei großen in gemessenen Perioden wiederkehrenden Ausstellungen Hand in Hand mit der Künstlerschaft zu treten;"

„4. das Atelierwesen in umfassender Weise an die Stelle der jetzigen Meisterschulen zu organisiren; und endlich"

„5. sie mit Lehrmitteln und Lehrkräften so auszustatten, daß sie den großen Anforderungen, welche die ganze Monarchie an sie stellt, zu genügen im Stande ist."

Der Verfasser erinnert dabei an jene Zeit, an welche man in Oesterreich so oft und vielfach erinnern muß, sobald man statt todgeborner Formeln den lebendigen Geist wieder zu Ehren bringen will, an die Zeit Kaiser Josef's, die uns nach so vielen Richtungen mustergiltige, oder zum Mindesten entwicklungsfähige Einrichtungen hinterlassen hat. — „Würde das ältere Statut" — so heißt es in dem angezogenen Artikel — „das von Sonnenfels gearbeitet wurde, seiner Zeit in dem erleuchteten Geiste des Wohlwollens und der Humanität ausgeführt worden sein, in welchem dasselbe entworfen ist, so würde die „Akademie" heutigen Tages nicht so isolirt stehen, als es der Fall ist."

Der Staat, sagt man freilich, habe gegenwärtig weder Zeit noch Geld zu künstlerischen Unternehmungen; die Kunst müsse zurückstehen, so lange die politischen, sozialen und nazionalen Zeit- und Streitfragen alle Welt gefangen nehmen und alle Welt befangen machen, und jeden andern Gedanken, als die Lösung dieser Lebens-Probleme zurückweisen. Während eines Erdbebens lasse sich nicht gut tanzen.

Das wäre vielleicht richtig, wenn die Kunst nichts wäre als ein Tanz, wenn die Kunst nur angenehme Erheiterung, behagliches Genießen zum Zwecke hätte. Wohl schließt sie auch diese Seite des Wirkens nicht aus, zugleich aber hängt sie in wesentlichen Berührungspunkten mit den Bedürfnissen des häuslichen, nazionalen und staatlichen Lebens innig zusammen, und ihre Hebung muß daher gleichzeitig und gleichmäßig mit der allgemeinen Neugestaltung vorgenommen werden. Es darf nicht gewartet werden, bis die politisch-sozial-nazionale Aufgabe gelöst ist, — man käme überdies in Gefahr, etwas lange warten zu müssen. Kampf und Streit, Parteienhader und mannigfache politische Erschütterungen hat es immer gegeben, wird es immer geben, namentlich in einem Länderkomplex wie Oesterreich. Nothwendige Verbesserungen aufgeben, ist niemals gut, sie vertagen, selten. Die Vertreter des Staates und des Volkes, die Vertreter aller politisch-nazionalen Interessen mögen getrost an der Lösung ihrer welthistorischen Aufgabe arbeiten, — sie mögen aber ja nicht vergessen, auch die Kunst in den Kreis ihrer Thätigkeit hineinzuziehen, und die speziellen Vertreter der Kunst-Interessen mögen es als heiligste Pflicht ansehen, Alles in Bewegung zu setzen, um einestheils jene Mächtigeren von der Wichtigkeit dieses Gegenstandes zu überzeugen, anderntheils durch selbstständig-gemeinsames Eingreifen die künstlerische Produkzion zu heben, den Kunstsinn zu wecken, Bildung, Lust, Sinn und Urtheil in künstlerischen Dingen zu kräftigen und zu verbreiten.

Einige Hauptpunkte und die prinzipielle Richtung dieser Thätigkeit festzustellen, und diese vorläufig nach einer Seite hin (der Kunstschule) zu präzisiren, war der Zweck unserer Zeilen. Es wird an Veranlassungen nicht fehlen, noch manches Andere, darauf Bezügliche weiter auszuführen und die wichtigeren Seiten eindringlich hervorzukehren.

Fotografie und Kunst.

N. — Die Fotografie ist zwar eine noch sehr junge Erfindung, doch wächst ihre Bedeutung sichtlich mit jedem Jahre, und sie greift immer nachdrücklicher in das Gebiet der Kunst hinüber. In wiefern dieses Eindringen berechtigt ist, in wiefern es seine Schranken finden muß, das ist eine Frage, die bei der heutigen Beliebtheit der Fotografie wohl ihre Berechtigung hat.

Daß die Kunst des Fotografen an sich keine eigentliche Kunstthätigkeit ist, wird man nicht bestreiten, da nur mechanische Geschicklichkeit und Genauigkeit, nicht aber geistiges Schaffen und Bilden dazu erforderlich ist. Man müßte denn der Ansicht jenes Mannes sein, der zur Fotografie überging, da er sich als Kunstjünger in dem Gebiet der Malerei auf das schnödeste verkannt sah, und der in seiner jetzigen Berufsthätigkeit einem jeden fotografischen Porträtbildchen einen ge-

hörigen Klecks in dem Mundwinkel als Schatten anbringt und die dagegen Protestirenden mit dem stolzen Worte abweist: „Wenn Sie ein bloßes Werk der Maschine wünschen, brauchen Sie zu keinem Künstler zu gehen."

Allein die Fotografie ist deßhalb doch sehr wichtig für das Gebiet der Kunst, und wird eine immer höher steigende Bedeutung noch erlangen. Denn kein Mittel ist so geeignet, in größeren Kreisen die Liebe zur Kunst und das Verständniß ihrer Gesetze anzubahnen und zu verbreiten, als gerade die Fotografie. Die herrlichsten Denkmäler der plastischen Kunst, die Werke der verschiedensten Malerschulen, finden durch sie ihre Vervielfältigung, und was an vielen Orten, in den Museen und Gallerien der ganzen Welt zerstreut ist, das kann man nun im Einzelnen ohne großen Aufwand im Abbild bei sich vereinen und genauer kennen lernen.

Von unserem Standpunkt aus sehen wir dabei von dem großen Nutzen ab, den die Fotografie der Naturwissenschaft und ihren Untersuchungen, der Länderkunde und gar manchen andern Fächern bringt. Wir wollen hier nur konstatiren, daß die Fotografie zwar kein Zweig der schaffenden Kunstthätigkeit sein kann, daß sie aber als Helferin der „Himmelstochter" von besonderem Werthe ist.

Nur in einem Punkt scheint sie als ihre Nebenbuhlerin auftreten zu wollen, und zwar, dem Anschein nach, nicht ohne Erfolg.

Welche Dame hat jetzt nicht ihr Album mit den niedlichen fotografischen Porträts? Wieviel Menschengesichter sollen nun durch die Geschicklichkeit der Fotografen für die Ewigkeit erhalten werden! Wie bisher nur in den Schlössern der Großen alte Ahnenbilder, oft übel genug von dem Pinsel eines Stümpers zugerichtet, den Enkeln von der stolzen Vergangenheit erzählen, so wird bald ein Jeder mit einer Miniaturgallerie sich brüsten können. Ein kleiner Spott gegen dieses jüngste Lieblingskind der Mode ist wohl erlaubt, obwohl wir gern zugestehen, daß dieselbe einmal ausnahmsweise eine gute Idee befördert hat. Denn es ist eine schöne Sache um diese freundlichen und billigen Bildchen, die im Gegensatz zu dem aristokratischen in Oel gemalten Porträt echt demokratischer Natur sind.

So anerkennenswerth aber die Annehmlichkeiten sind, welche die Fotografie in ihnen zu bieten weiß, dennoch muß man eine jede Vergleichung mit künstlerisch ausgeführten Porträtgemälden zurückweisen. Der wahren Kunst kann die Fotografie auch hierin keinen Schaden bringen, sie kann auch hier nur mit der Zeit zur richtigeren Würdigung führen. Höchstens, daß die Klasse der gewöhnlichen Porträtisten, die ihre Kunden für wenige Gulden womöglich in Lebensgröße konterfeiten, etwas geschmälert wird, was doch nur ein Gewinn wäre. Aber selbst diese Hoffnung kann sich als eitel erweisen, denn die Leute, die sich bisher schön weiß und roth und mit großer Stirne darstellen ließen, um im eignen Zimmer prangen zu können, solche werden auch künftighin ihre Eitelkeit durch Fotografien nicht völlig befriedigt sehen, und wenn der Fotograf auch noch so schwere Gardinen und vornehme Marmorpfeiler neben ihnen angebracht hat.

Selbst in dem besten und genauesten fotografischen Abbild werden die Züge des Gesichts niemals zum vollendeten Ausdruck des inneren Lebens gelangen. Die gespannte Haltung vor der Maschine gibt Jedem einen gewissen scharfen Zug, etwas Starres und Fremdes, das die Charakteristik des Abgebildeten geradezu beeinträchtigt. Dazu kommt noch, daß die Farbe mit ihren weichen Uebergängen und Schattirungen fehlt, die den Linien doch erst das wahre Leben einzuhauchen vermag. In der Fotografie schlägt nicht der warme Puls des Seins; und die erhebende und verklärende Schönheit des Gedankens wird vergebens darin gesucht.

Sehen wir auf die Meisterwerke der großen Porträtmaler vergangener Jahrhunderte. Die Personen, die van Dyk's, die Tizian's Pinsel verewigte, leben noch heute. Ihnen sieht man die sprechende Aehnlichkeit an, mit der sie ihre Originalien dargestellt haben müssen. Wir erinnern nur z. B. an das Porträt Karls I. von England im Louvre in Paris, und namentlich an das Bild Wallenstein's in der Liechtenstein'schen Gallerie in Wien, das ein ganzes Geschichtswerk aufwiegt. Es gibt keine bessere Darstellung dieses kühnen und rücksichtslosen Geistes, der hier noch mehr als Junker erscheint, und in seinen Zügen und seinem Blick eine Welt von selbstsüchtigen, verachtenden und ehrgeizigen Ideen verräth.

Die Aufgabe der Porträtmalerei ist auf das innigste mit derjenigen der Historienmalerei verwandt, und das ist das Geheimniß, warum unsere heutige Zeit mit der letzteren auch die erstere verloren hat. Ein bloßes formales Kopiren kann wohl eine gewisse Aehnlichkeit hervorbringen, doch kann sie kaum anders als karikirt und niederdrückend sein.

Der Mensch ist den mannigfaltigsten Stimmungen unterworfen, die sich ganz bestimmt in seinen Zügen ausprägen, und den Ausdruck seines Gesichts verändern,

wie Wolken und Sonnenschein die Himmelsdecke in wechselnder Erscheinung zeigen. Ist es da gleichgültig, zu welcher Zeit und in welcher Stimmung man zu einem Bilde sitzt? Wer nur versteht, die richtige Form der Nase und des Mundes, die Farbe der Augen wieder zu geben, nicht aber den inneren Menschen auf die Leinwand zu zaubern, der bleibt ein Stümper. Und über diese Gränze vermag auch die Fotografie kaum hinauszugehen. Nur der Künstler versteht es, den Menschen gleichsam in idealer Stimmung zu geben, d. h, ihn in einem Moment darzustellen, wo der innerste Charakter und das ganze Wesen einen lebhaften Ausdruck findet. Ist ihm das gelungen, dann hat er ein Werk geliefert, das den Anforderungen der Aehnlichkeit wie der Kunst Genüge thut, das dauern mag, wenn des Originals und des Künstlers Gebeine längst zu Staub geworden sind, und das stets den Werth eines kleinen historischen Bildes behält, da es Stimmung und Charakter eines ganzen Menschenalters abspiegelt.

Wohl hatte Alexander der Große Recht, daß er sich nicht von jedem Maler und jedem Bildhauer darstellen lassen wollte. Nur Lisippus verstand es, die wahren Züge des Helden im Erz auszuprägen, nur Apelles wußte durch die Farbe die Erscheinung des Königs wahrheitsgetreu darzustellen. „Lisippus allein", sagt Plutarch, „verstand es, im Erzbild den Charakter Alexanders auszudrücken und mit der Gestalt auch seine großen Eigenschaften hervorzuheben; die übrigen Künstler vergaßen, indem sie die Beugung des Nackens, das Schwärmerische des weichen, leuchtenden Blicks nachzubilden strebten; darüber das Mannhafte und Löwenähnliche seines Wesens." Lisippus hat seinen Helden nicht vergöttert, wie man das damals schon liebte, aber er hat ihn aufgefaßt, wie er ihm in der Totalität des Lebens erschien. Mit Recht pries daher ein griechischer Dichter den Künstler:

Sikion's Künstler, so muthig an Geist als an Händen Lisippos,
Krieg'rischer Bildner fürwahr! Flammen entsprühen dem Erz,
Dem die Gestalt Alexander's du gabst. Jetzt tadelt die Perser
Niemand! Stieren verzeih, wenn vor dem Löwen sie fliehn. *)

Allerdings muß der Künstler, der ein solches Werk liefern will, „so muthig an Geist als an Händen sein." Er muß das menschliche Herz kennen, muß die Menschennatur in ihrer geheimsten Werkstatt belauscht haben, will er kein Zerrbild zeichnen, dem seine Fantasie die abenteuerlichsten Träume untergelegt hat.

Die Kunst unseres 19. Jahrhunderts hat auch in der Malerei bedeutende Namen aufzuweisen, aber gerade das Gebiet der historischen Darstellung ist wenig bekannt, und noch weniger Erfolg hat das Porträt aufzuweisen. Es ist nicht unsere Absicht, für jetzt genauer in die Kritik der modernen Leistungen einzugehen; nur die eine Andeutung sei uns noch für die Würdigung der gegenwärtigen und vergangenen Zeit gestattet. Während früher auf dunklem Hintergrund sich das Gesicht in frischer Lebensfarbe abhob, dient heute nur die schwere Goldrahme als Folie zu den bunten, geleckten Gesichtern ohne Kraft und Charakter. Es gilt heute nur zu verschönern, nicht durch Erfassen eines edlern Moments zu erhöhen, das ist der Unterschied. Auch die Technik scheint zurückgegangen, manches Geheimniß verloren zu sein. Wir glauben nicht, daß nach dreihundert Jahren die Werke vieler heute lebenden Künstler noch so frisch erhalten sein werden, wie es jetzt die aus dem 16. Jahrhundert noch großentheils sind. Es ist auffallend, daß sich die Chemie noch so wenig um diese wichtige Frage bekümmert hat, obwohl sie dieselbe tüchtig fördern könnte. Die Mischung der Farben und ihrer oft heterogenen Stoffe ruft chemische Prozesse hervor, die ein Künstler nicht immer vorhersehen kann, deren Folgen aber sehr wichtig sind. Eine gründliche Farbenchemie könnte diesem Uebelstande bald abhelfen.

Aehnliche Fragen treten auch an die Fotografie heran. Noch ist es nicht ausgemacht, wie lange eine solche in gutem Zustand erhalten werden kann, und es ist erst noch das Geheimniß zu erfinden, wie sie sich gegen äußere Einwirkungen unempfindlich machen läßt.

Haben wir nun auch die Fotografie als gleich berechtigte Schwester der bildenden Künste nicht anerkannt, so darf sie doch keineswegs aus den Spalten eines Kunstblattes ausgeschlossen werden, und auch ihre Fortschritte und Resultate müssen als brauchbare und schöne Hülfsmittel verzeichnet werden.

*) Stahr, Torso. B. II., S. 31.

Prinz-Albert-Denkmal in London.

J. H. — Es ist ein trauriges Armuthszeugniß, welches sich die große englische Nazion, oder richtiger wohl, das Komité dieser Angelegenheit, durch die Art und Weise der Erledigung derselben ausstellt.

Wie die Zeitungen melden, hat sich das Komité Lord Derby, Lord Clarendon, Sir Charles Eastlake und der Lord Mayor Mr. Cubitt endlich darüber geneigt, einen Obelisken aus grauem Granit, so groß als möglich, machen und am geeigneten Platze aufstellen zu lassen.

Das einzig Gute bei dieser Entscheidung scheint uns zu sein, daß man wenigstens die zuerst gefaßte Idee, einen altägiptischen Obelisken zu holen, aufgegeben, und brittischen Stein, von brittischen Arbeitern behauen und polirt, gewählt hat. Für ein so großes und gebildetes Volk der Gegenwart, wie das brittische, aber gab es unsres Erachtens nur zwei Wege, eine so volksthümliche Angelegenheit richtig zu erledigen, und dem geliebten fürstlichen Manne ein würdiges Denkmal zu stiften. Einmal, und für uns in erster Linie, waren die Kunst und Künstler des Landes berechtigt, diese nazionale Ehrenaufgabe zu lösen. Höheres als ein Kunstwerk zu schaffen, vermag der Mensch nun einmal nicht, das schönste und edelste Gefäß geistigen Inhalts. Nun mag es sein, daß das Komité, bei aller sonst den Britten so eigenen, von uns leider mit größerem Rechte beneideten, Partheilichkeit für alles englische Produkt, doch, nach manchen vorhandenen Proben, nicht eben sehr geneigt sein mochte, den Versuch mit der Skulptur allein, bei dieser Gelegenheit noch einmal zu wagen; indeß um so mehr durfte man unseres Erachtens in diesem ganz besondern Falle und bei den gewaltigen vorhandenen Mitteln, an eine Vereinigung von Architektur, Skulptur und Malerei denken, um etwas Neues und Bedeutendes, noch nicht Dagewesenes, zu erzielen, wozu man mit Ausschreibung einer vorläufigen Konkurrenz für eine geeignete Idee und dazu gehöriges Programm doch wenigstens den Versuch hätte wagen können, da man ja auch dann noch in der Lage blieb, wenn nur Ungenügendes einlief, davon abzusehen.

Lehnte man nun aber die Bethätigung der Kunst vollständig ab, so blieb doch noch das zweite Mittel zur Erreichung eines würdigen Denkmals übrig, nämlich irgend eine großartig gemeinnützige Stiftung für einen bedeutenden Zweck zum Wohle der Nation und des Staates, welche den Namen des Verewigten an ihrer Spitze trug.

Im Sinne des Verstorbenen wäre die Gründung einer großartigen Kunst- und Gewerbeschule wohl am passendsten, außerdem aber selbst eine umfassende Wohlthätigkeits-Anstalt irgend welcher Art, passend und möglich erschienen. Oeffentliche Bäder oder Bibliotheken z. B. hätten sogar eine Mitwirkung der bildenden Künste in schönster Weise zugelassen, und eine Kombinazion beider Richtungen auf das Schöne und Nützliche dargeboten. Sicher ist auch von ähnlichen Dingen die Rede gewesen, und das großartige Anerbieten des in England naturalisirten Amerikaners Peabody, welcher 100,000 L. Sterl. zu einem solchen Zwecke beisteuern wollte, hätte zugleich eine schöne Verwendung gefunden.

Keine von beiden Richtungen ist eingehalten worden. Man hat, wie gesagt, die dürre Idee der Errichtung eines Obelisken allen andern vorgezogen; eine Lösung der Aufgabe, welche aus dem vorgezeichneten Zwecke, mit der allgemeinen Verehrung und Liebe der Nazion für den Verstorbenen auch nicht den geringsten Zusammenhang hat und haben kann.

Die Idee des Obelisken ist eine echt nazional ägiptische, sie steht in vollkommener Harmonie mit all den übrigen Erzeugnissen der wundersamen Fantasie dieses ureigenthümlichen Volkes. Die Obelisken, selbst wenn sie ursprünglich Todtendenkmale waren, sind doch in der Zeit der Blüthe Aegiptens immer wesentliche Theile und Dekorazionen ihrer großartigen Tempelbauten, standen mit diesen und den Piramiden, mit ihren Palästen und Städten, mit der Natur des ganzen Landes in organischem Zusammenhange und hatten außerdem gewiß noch simbolische Beziehungen, — wie Alles in diesem tiefsinnigen Lande, — die uns heute vollständig verloren gegangen sind.

Nun aber ein Obelisk in Kensington-Gardens mitten in London? Was soll und was kann er dem Volke sagen, wenn es die Inschrift nicht liest? Wird er nicht aus mäßiger Ferne schon von dem ersten besten Dampfschornstein nicht zu unterscheiden sein, jedenfalls an Höhe und Größe von ihm überboten werden?

Daß ein so großes, intelligentes, christliches Volk, das gelegentlich recht exklusiv christlich sein will, sich seine Ideen aus dem „Lande der Mumien" hohlen muß, hat uns, wir wollen es nicht leugnen, den peinlichen Eindruck einer geistigen Isolirung, eines idealen Bankrott's gemacht. Und sollte England wirklich so weit sein? Gewiß nicht, uns scheint im Gegentheil kein Grund zu

solcher Annahme vorhanden, und die bevorstehende große Ausstellung mag den besten Gegenbeweis liefern. Aber warum schweigt die sonst so behende, brittische Presse?

Wir haben allerdings keinerlei Recht und Befugniß, in diese große rein nazionale Angelegenheit hineinzureden, und am allerwenigsten irgend welche Aussicht gehört zu werden, allein wir mochten ebensowenig unsere Herzensempfindung verleugnen, und unsern aufrichtigen und uneigennützigen Schmerz verhehlen, daß eine so einzige Gelegenheit für die Bethätigung der lebenden Kunst wieder einmal, und wie es uns scheint, nur aus Mangel an Sachverständigen zu Grabe getragen wird.

Neue Berliner Denkmäler.

□— Eine ganz bedeutende Anzahl von Denkmälern und Standbildern ist in diesem Augenblicke einestheils der Vollendung nahe, anderentheils in Arbeit, im Entstehen begriffen, und in Vorbereitung. Das Standbild des Grafen Brandenburg von Hagen, noch eine Bestellung des verstorbenen Königs, soll im Frühjahr aufgestellt werden, — das Standbild Friedrich's des Großen, von Uhlenhuth und für Bromberg bestimmt, ist der Vollendung nahe, für das große „Schiller-Denkmal" in Berlin ist eine Preisbewerbung ausgeschrieben, ebenso für das Standbild Arndt's in Bonn, — zwei andere Preisausschreiben, für die Denkmäler Göthe's und Lessing's, welche neben dem Schiller's zu stehen kommen, sind in naher Aussicht, — zwei kolossale Reiterstandbilder, zum Schmucke der Kölner Eisenbahnbrücke bestimmt und bei Drake und Bläser bestellt, sind im Modelle schon ziemlich vorgeschritten, — in Köln bereitet sich die Entscheidung vor über die Auswahl aus der bedeutenden Zahl der dort ausgestellten Entwürfe zu einem großartigen Denkmale Friedrich Wilhelm's III., und in Berlin endlich ist kürzlich die Entscheidung erfolgt über die Annahme eines Entwurfes zu einem ebenfalls auf's großartigste angelegten Denkmale desselben Königs. Selbstverständlich ist diese letztere Entscheidung, die ein so umfassendes Kunstwerk betrifft, dazu angethan, die Kunst- und Künstlerwelt Berlins in mehrfacher Beziehung auf's lebhafteste zu interessiren.

Der genehmigte Entwurf vom Professor Alb. Wolff, ist mittelbar das Ergebniß einer Preisbewerbung von zwölf Bildhauern, theils in Rom, theils in Berlin, (ein dreizehnter fiel aus, da er bis zum festgesetzten Zeitpunkte und lange nachher mit seiner Arbeit nicht fertig geworden war), welche im Jahre 1860 die Aufforderung erhielten, Skizzen zu dem beabsichtigten Denkmal einzusenden. Die ganze Sammlung war auf der großen Kunstausstellung desselben Jahres eine Zeit lang dem Publikum zur Ansicht ausgestellt. Ich nannte den Entwurf Wolff's das mittelbare Ergebniß dieser Preisbewerbung, insofern seine damals eingesendete Arbeit, welche übrigens vor allen andern den meisten Beifall erhielt, nicht genehmigt, sondern ihm die Anfertigung einer zweiten Skizze aufgetragen wurde, da die erste wenigstens die Ueberzeugung gewährte, daß bei ihm mit Zuversicht auf die Bewältigung der Aufgabe gerechnet werden könnte. Für den Fall, daß diese zweite Skizze nach allen Seiten hin befriedigte, wurde dem Künstler die Ausführung im Großen zugesichert. So ist es geschehen, und der Künstler steht jetzt vor einem Unternehmen, dessen Lohn beneidenswerth ist. Von der Menge der in Berlin schaffenden Bildhauer hat sich eine gute Anzahl schon einen bedeutenden Ruf erworben, aber keiner noch einen europäischen, wie das beispielsweise bei Rauch der Fall war. Die Gelegenheit dazu ist jetzt Alb. Wolff geboten, von dem Gelingen des Werkes hängt es ab, ob sich die Aussicht verwirklicht.

Nicht gering sind die Schwierigkeiten, welche der Künstler zu bewältigen hat. Nicht von denen will ich sprechen, welche in der Größe und Vielseitigkeit eines solchen Werkes überhaupt liegen — Talent und Studium müssen sie unbedingt überwinden; andere hab' ich im Sinne, welche einestheils speziell in diesem Werke liegen, anderntheils in Anforderungen, welche unsere Zeit an derartige Werke stellt, und denen allseitig zu genügen, fast eine Unmöglichkeit ist. —

Man muß annehmen, daß die Denkmäler, welche das Andenken Friedrich Wilhelms III. feiern sollen, ebensowohl der glänzenden Epoche gelten, welche in Preußen für kurze Zeit die Freiheitskriege und die Neugestaltung des Staates herbeiführten. Die Tradizion hat den Fürsten zum Träger dieser Epoche gemacht, obwohl daneben bekannt ist, daß er sich den bewegenden Kräften jener Zeit gegenüber mehr passiv als aktiv verhielt. Da nun, der äußerst einfachen Sinnesart entsprechend, auch die Gebungsweise und äußere Erscheinung des Königs nichts Hervorragendes und Glänzendes zeigte, so wird es dem Künstler nicht so ganz leicht werden, aus der Vorstellung von der Persönlichkeit des Darzustellenden die Anregung und Begeisterung zu schöpfen, die doch bei der Konzepzion des

Kunstwerkes eine so bedeutsame Rolle spielt. Das beträfe die eine Hälfte des Werkes, die Reiterstatue. — So vortheilhaft, als er sich nur irgend wünschen kann in Bezug auf Anregung, ist der Künstler gestellt bei der andern Hälfte, dem Postamente. Hier ist ihm, oder hat er sich die dankbare Aufgabe gestellt, jene glanzvolle Epoche selbst zu schildern; die Anregung ist eine mächtige; denn wenn auch die große Mehrheit der jetzt Lebenden jene Zeit und ihre Ereignisse nicht mehr aus eigner Anschauung kennt, so lebt diese Zeit doch durch Tradizion und Geschichte in uns Allen, ja für die künstlerische Darstellung in Wort und Bild hat sie eben erst angefangen lebendig, d. h. historisch zu werden. Die Motive der Darstellung bieten sich in Fülle dar und in ergreifendster Gestalt.

So wäre also dieser Theil des Werkes ohne alle Schwierigkeiten — ein nur dankbarer, lohnender? — Mit nichten! Zwei Gegensätze bekämpfen sich heftig in der Kunst unserer Tage, oder — zwei Elemente im Kunstwerke haben sich zu Gegensätzen erhoben, und noch ist es bis jetzt nur stellenweis, in der Plastik aber am wenigsten gelungen, diese Gegensätze, in der Regel durch „Realismus" und „Idealismus" bezeichnet, zu versöhnen; denn gerade in dieser Kunst ist ihre Versöhnung am schwersten zu erreichen. Der realistische Sinn unsrer Zeit verwirft das Simbolisiren, und die beschränkten Mittel dieser Kunst drängen dazu, ja ihrer Natur nach ist dieselbe durchaus simbolisch, repräsentativ; die Statue muß in ihrer Darstellung eine Menge Beziehungen zusammenfassen, für welche der Malerei mehrere Gestalten zu Gebote stehen — die Statue trägt nicht die Farbe der Natur*), sie erscheint nicht räumlich auf einer Linie mit den lebenden Menschen, sondern erhöht auf dem Postamente, und im Relief gleichfalls erhöht an der Wandfläche; unmittelbar zwischen den Lebenden erscheint sie leblos, gespenstisch. Diese repräsentative Eigenschaft der Bildhauerkunst führt nun fast von selbst zu der konvenzionellen Simbolik, ja sie zwingt dazu, wenn es sich um die Darstellung von abstrakten Begriffen, wie z. B. die Gerechtigkeitsliebe, die Aufmunterung von Kunst und Wissenschaft u. s. w. handelt. Wendet sich der Künstler nun zur entschieden realistischen Darstellungsweise, (denn die Vermischung der einen mit der andern ist von noch größerem Uebel) so tritt ihm hier die Prosa der Alltäglichkeit entgegen, die in so entschiedenem Gegensatze steht zu dem ernsten Charakter der Skulptur, und namentlich die Schwierigkeit, das moderne Kostüm in seiner Dürftigkeit künstlerisch zu verwenden. Noch ein anderes Bedenken steigt in dem gewissenhaften Künstler auf, der seine Bildung vorzugsweise oder ausschließlich in der Schule der Antike empfangen hat: die Antike, wenigstens die aus der strengeren Schule, verläugnet nie und nirgends die Reinheit des plastischen Charakters. Unsre realistische Darstellung der Wirklichkeit kann aber nicht anders geschehen, als unter Aufgabe des streng plastischen Charakters und Zuhilfenahme malerischer Mittel. Jenem Bedenken entgegen läßt sich nun freilich der Satz aufstellen, daß die Grundlagen des modernen Denkens und Fühlens ganz verschieden sind von denen der antiken Welt, und daß wir Modernen, wollen wir wahr und ursprünglich sein, auch ganz anders schaffen müssen in der Kunst; — das Bedenken bleibt jedoch, und ist schwer zu überwinden bei der Mehrzahl der Bildhauer unserer Zeit.

Alb. Wolff — um wieder auf unser Denkmal zurückzukommen — ist entschiedener Anhänger der idealistischen Richtung, wenn auch nicht der antikisirenden; von der Herrschaft der Antike hat er sich soweit emanzipirt, daß seine Auffassung der Natur und Ausprägung der Schönheit eine selbständige ist, aber der entschieden realistischen Darstellung der Wirklichkeit ist er Feind, somit mußte er in den Kompositionen am Postamente sich für die simbolisirende Fassung seiner Ideen entscheiden. Das hat er gethan, und verständigerweise nun auch mit Ausschließung aller realistischen Beimischung. Die vier Ecken des Postamentes schmücken an seiner Basis Gruppen, von denen auf der ersten Hauptseite die eine die Memel, die andre den Rhein vorstellt; ersterer Fluß repräsentirt den östlichsten Theil der Monarchie, in welcher sich der Aufstand gegen die napoleonische Gewaltherrschaft organisirte, und die Bewegung ihren Aufschwung nahm. Dieser Aufschwung selbst kommt zur Erscheinung in der Hauptfigur, welche, etwas höher angebracht, die Hauptfläche des Postamentes schmückt und einnimmt: Eine hohe weibliche Gestalt in kriegerischer Ausstattung, das bloße Schwert in der Rechten, hochgetragen das Zeichen

*) Wenn es auch erwiesen ist, daß die Griechen ihre Skulpturen vielfach bemalten, (wohl nur leicht färbten) so ist damit, trotz der hohen Autorität, welche ihnen in Sachen der Kunst zusteht, noch nicht erwiesen, daß sie in dieser Beziehung recht hatten. Meiner Meinung nach ist die Malerei an einer Statue ein Zuviel und ein Zuwenig zugleich. Ein Zuviel, weil sie den ureignen Charakter der Plastik verwischt, und ein Zuwenig, weil sie doch nicht im Stande ist, die Darstellung der Natur so nahe zu bringen, als es das Gemälde thut.

der Landwehr in der Linken, schreitet feurig in den Kampf. Durch das staunende Hinaufschauen der beiden Gestalten der Flüße steht sie mit diesen in gedanklichem Zusammenhange. An der andern Seite des Postamentes zeigen die Ecken Gruppen, welche die Wissenschaft und die Industrie und schönen Künste personifiziren. Als Hauptfigur an der Fläche erscheint eine weibliche Gestalt, geschmückt mit der Krone, in der einen Hand den Szepter, mit der andern auf dem Rande einer Tafel ruhend, auf welcher die Thaten des Königs, Gesetzgebung und Organisazion betreffend, genannt sind. Die hintere schmale Seite nimmt eine Figur religiösen Charakters ein, welche die Friedenspalme über einen Kelch legt, und damit das Zustandekommen der Vereinigung zwischen den beiden Parteien im Protestantismus, den Lutheranen und Reformirten (die Union) bezeichnet; in der schmalen Vorderseite erscheint eine ganz jugendlich gehaltene weibliche Gestalt, welche die widmende Inschrift am Postamente vollendet hat. Diese Beschreibung ergibt, daß der Künstler in seinen Kompoſizionen sich lauter Aufgaben fast rein ästhetischer Natur gestellt hat, in denen er ungestört einer idealistischen Richtung folgen kann.

Gehen wir nun aber auf den Zweck dieser Kompoſizionen zurück, aus welchem sich doch die Art der Ausführung derselben ergeben muß, so unterliegt es gar keinem Zweifel, daß dieser Zweck mindestens in demselben Maße, als er ein künstlerischer ist, auch ein historischer war. Die Thaten des Königs und seines Volkes, welche die Geschichte erzählt, sollten hier künstlerisch verherrlicht werden. Diese Thaten in klarer wahrer und ergreifender Weise vorführen, das konnte nur eine aus poetischer Auffassung hervorgegangene realistische Darstellung der Wirklichkeit. Es gehört zwar ein kühner Entschluß dazu, das Zeitkostüm der Freiheitskriege, das soldatische sowohl als das bürgerliche, in die monumentale Bildhauerei einzuführen, aber eine solche Kühnheit wäre nicht die erste ihrer Art gewesen; sie ist unter ähnlichen Umständen schon öfter gewagt, und gelungen. Adam, ein Hofbildhauer Friedrichs des Großen stellte noch den General Schwerin mit der Fahne in der Hand in vollständig römischem Kostüme, überdem im blühendsten Zopfstile dar; wie hätte man sich damals eine Heldenstatue in der Kleidung vorstellen können, in welcher der Held im gewöhnlichen Leben einherging! Und doch gab, gleich nach Adam, Tassaert die beiden Standbilder Seidlitzen's und Keith's in deren gewöhnlicher Uniform; und Tassaerts Nachfolger Schadow in gleicher Weise den Fürsten von Dessau, eine Arbeit, welche, da sie mit großem Geiste ausgeführt war, wahre Triumfe feierte.

Bei den Darstellungen am Postamente Wolff's handelt es sich freilich nicht mehr um die Statue des Fürsten selbst, sondern um Darstellung von Szenen aus dem Leben; indessen beruht diese Vermehrung der Schwierigkeit nur auf einer weiteren Ausdehnung des einmal angenommenen Prinzips. Wie unendlich schwer es sei, bei der Gestaltung solcher Szenen nicht in's Malerische zu gerathen, bei der Ausführung nicht in's Trockne, Prosaische, Puppenhafte, Alles in Allem also den großen, plastischen, monumentalen Stil zu treffen, das weiß der Bildhauer am besten; doch Thatsachen beweisen, daß mit sehr vielem Geiste und Geschmacke (abgesehen von den sonstigen Vorbedingungen der Künstlerschaft) das so vielen unmöglich Erscheinende möglich gemacht werden kann.

Wolff wird also die Realisten unter den Künstlern und Kunstverständigen bei seinem Entwurfe gegen sich haben, wenigstens soweit, als es sich um die Grundlage seiner Auffassung handelt. Glücklicherweise für ihn ist diese Partei unter den berliner Bildhauern nur sehr schwach vertreten, sehr stark dagegen unter den Aesthetikern. Dagegen was die aus der Arbeit schon jetzt leuchtende Schönheit und Großheit der Gestaltung betrifft, müssen sich Alle zu seinem Lobe vereinigen.

Leipziger Kunstzustände.

Fortschritte der Kunstpflege in Bezug auf die bildenden Künste. — Die gesellschaftliche Stellung der Künstler. — Ausgestellte Bilder bei Pietro del Vecchio.

△ — Von kompetenter Seite her wird mehrfach versichert, daß die Pflege der Musik, dieser alten Lieblingskunst der Leipziger, nicht mehr auf der frühern Kunststufe stehe, und mit Mendelssohn ihren Kulminazionspunkt eben sowohl erreicht als überschritten habe. Der Geschmack für die Meisterwerke der Poesie hat, wenigstens nach den Kunstkapricen des hiesigen Theaterpublikums zu urtheilen, keine Fortschritte, vielmehr eher Rückschritte gemacht, trotz alles zur Schau getragenen Schiller- und Lessing-Kultus. Dagegen ist für die Pflege der bildenden Künste seit etwa zwei Dezennien um so mehr gethan worden, und dem Fremden wird in dieser Hinsicht die Stadt Leipzig nicht mehr so wüst und öde

erscheinen wie früher. Der durchreisende Kunstliebhaber wird, wenn er sich auch nur auf die Besichtigung des städtischen Museums, der permanenten Kunstausstellung bei Pietro del Vecchio und der Gipsabgüße im archäologischen Museum beschränkt, recht gut einen ganzen Tag mit dieser Besichtigung und diesem Studium hinbringen können.

Was das, durch die Stiftungen und Opfer hiesiger Kunstsammler und Kunstpfleger zu Stande gekommene und von der Leipziger Bevölkerung namentlich Sonntags zahlreich besuchte städtische Museum betrifft, so hat Ihre „Monat-Beilage" bereits in Nr. 2 ausreichende Mittheilungen aus offenbar kompetenter und eingeweihter Feder gebracht, in welchen namentlich auf den Gemäldeschatz und die vortrefflich arrangirte Kupferstichsammlung aufmerksam gemacht wurde. Nur flüchtig möchten wir hervorheben, daß in der That wohl in keinem andern Orte Deutschlands so viele Meisterwerke aus der neuen französischen und der belgischen Malerschule anzutreffen sind, als in unserm städtischen Museum. Die vier großen herrlichen Landschaften von dem Genfer Calame, Delaroche's „Napoleon", Biard's „Kampf mit den Eisbären", Verboeckhoven's „Schafherde", Gudin's „Marien", Sommers „Cromwell", die Bilder von Bellangé, Destouches, Bouchet u. s. w. sind allein eine Reise nach Leipzig werth. Eigenthümlich erscheint es dabei, daß die für das Museum bisher erworbenen Bilder neuerer deutscher Meister, mit wenigen Ausnahmen, mit den Bildern der französischen, schweizerischen, belgischen und skandinavischen Meister, welche letztern, z. B. Wickenberg und L. Nordenberg freilich in Düsseldorf gebildet sind, nicht konkurriren können. Es befindet sich unter ihnen wenigstens vieles Mittelgut. Zu den Ausnahmen möchten wir u. A. Veit's „Germania", eine große Landschaft von Schirmer, die aber im Laufe der Jahre leider viel von dem Glanze ihres Kolorits eingebüßt hat, und eine sehr schöne Landschaft von dem Münchner Zwenganer „Nach Sonnenuntergang" rechnen. M. Heine's Bild, die sogenannte „Verbrecherkirche" scheint uns wenigstens in Leipzig eines größern Rufes zu genießen, als es in Anspruch zu nehmen hat, wiewohl es dem Bilde an einzelnen hübschen Motiven nicht fehlt.

Es haben sich auch allmählich in immer größerer Zahl ganz achtungswerthe Künstler hier etablirt. Die meisten derselben sind Porträtmaler, die sich aber, seit leider die Fotografie die Oelbildnißmalerei immer mehr verdrängt, zum Theil genöthigt gesehen haben, sogenannte „fotografische Ateliers" anzulegen. Andere und darunter ganz talentvolle und namhafte Künstler kamen hierher, um die artistische Leitung von Holzschnitt-Unternehmungen spekulativer Buchhändler, namentlich an illustrirten Journalen zu übernehmen, und es ist dies leider wieder ein Beweis, daß es im Allgemeinen an Bestellungen fehlt, und daß die Nachfrage nach Bildern, namentlich historischer Gattung, mit der Zahl der Künstler im Mißverhältniß steht.

Wir haben hier auch bereits einen Künstlerverein, in welchem aber, wie im Schriftstellerverein, die buntesten, zum Theil gar nicht hineingehörigen Elemente zusammengewürfelt sind, was wieder zur Folge hat, daß Andere, die zunächst hineingehören würden, sich von diesen Vereinen und ihren Zusammenkünften fern halten, insofern nicht schon die bloße Nöthigung, der lieben Existenz wegen viel arbeiten und die Ausgaben möglichst beschränken zu müssen, hierbei mitwirkend ist. Im Ganzen steht der bildende Künstler hier bei den privilegirten Klassen in kaum größerer bürgerlicher Achtung, als gemeinhin auch der Schriftsteller. Der Musiker hat hier eine „Stellung", weil er eine Kunst übt, die in jedem anständigen Hause betrieben wird, und sich bei unzähligen Gelegenheiten öffentlich produziren kann; die bildenden Künstler und Schriftsteller stehen in der Luft. Zwar sind die erregendsten und erhebendsten der hiesigen öffentlichen Feste, das Schillerfest, das Lessingfest, u. s. w. ausschließlich von Schriftstellern und Dichtern gegründet und organisirt worden, und nur in Folge ihrer besondern Mitwirkung ist es möglich, sie jährlich zu wiederholen, und auch die Künstler haben durch Stellung von lebenden Bildern, durch Verfertigung und Ausstellung von Büsten u. s. w. häufig das ihrige zur Verherrlichung dieser und anderer Feste beigetragen. Aber man weiß ihnen dafür keinen Dank; man scheint mit deutscher Gemüthlichkeit ein wahres Vergnügen darin zu finden, sie als Parias innerhalb der Leipziger Gesellschaft zu betrachten; man erwägt nicht, daß an dem Ansehen, dem Verkehr, der Wohlfahrt und dem Reichthum Leipzigs auch die artistisch-schriftstellerische Thätigkeit einen ungemein großen Antheil hat; man schämt sich nicht, den Werth eines geistigen Arbeiters nach dem pekuniären Ertrage seiner Arbeit abzuschätzen. Schriftsteller und Künstler, welche in Folge besonderer Verhältnisse in der Lage sind, ein Haus zu machen, werden zwar, namentlich wenn sie den Titel eines Hofraths und Professors führen, bis zu einem gewissen Grade als Ausnahme von dieser Regel gelten können; aber als vollbürtig werden doch auch sie von der Leipziger Ge-

sellschaft nicht „anerkannt.“ Es ist schon ominös genug, daß im Adreß-Buch unter der Rubrik „Maler“ neben den Historien-, Landschafts- und Porträtmalern auch die Zimmermaler, Firmenschreiber u. s. w. aufgeführt sind.

Zu den bekannteren jetzt hier lebenden Malern gehören Muttenthaler, früher in München, Lorenz Clasen, früher in Düsseldorf, der noch jüngst in einem auch durch Lithografien verbreiteten Gemälde: „Germania auf der Wacht“ eine schöne Perle seines Talents abgab, der Historienmaler Souchon, die Porträtmaler Brasch und Zuechi, der Landschaftmaler W. Georgy, R. Kretschmer, der sich jetzt bei der Expedition des Herzogs von Koburg nach Inner-Afrika befindet, Schieferdecker, Geißler u. s. w. — Leipziger Stadtkinder, die schon als solche eine bessere Stellung genießen, sind Professor Jäger, jetzt Vorstand der Abtheilung für Malerei an der hiesigen Akademie der bildenden Künste und Karl Werner. Jener ist in der Cornelius'schen Schule in München trefflich gebildet, und behandelt vorzüglich religiöse Sujets; dieser nimmt unter den deutschen Aquarellmalern eine hervorragende, wenn nicht die erste Stelle ein. Seine Bilder sind vorzüglich in England gesucht und werden hier theuer bezahlt. Längere Zeit hielt er sich in Venedig auf, wo er unter Andern auch viel mit dem Dichter Heinrich Stieglitz verkehrte; aber er scheint nun in seiner Vaterstadt sein dauerndes Asil aufgeschlagen zu haben. Es ist überhaupt eine merkwürdige Erscheinung, daß sich der Leipziger, so viel Größeres und Schöneres er auch in der Welt gesehen haben mag, in seiner Vaterstadt am wohlsten befindet und gern hieher zurückkehrt, während der Nicht-Leipziger und namentlich der Nicht-Sachse sich nur schwer in die hiesigen Verhältnisse einlebt. Diese Anhänglichkeit an seine Vaterstadt, hat wohl auch den Bildhauer Knaur abgehalten, für sein bedeutendes Talent anderwärts einen angemesseneren Wirkungskreis zu finden oder zu suchen. Seine für das Lessing-Denkmal in Camenz bestimmte Büste des großen Schriftstellers, deren Gipsmodell bei der Lessingfeier im Festsaale aufgestellt war, zeigte eine vortreffliche Auffassung und viel Leben.

Im Uebrigen verdient bemerkt zu werden, daß die Anhänger der modernen Kunstrichtung in Leipzig, wo sich überhaupt auf allen Gebieten die schroffsten Gegensätze begegnen, bei den Anhängern der historischen Richtung auf lebhaften Widerstand stoßen; denn es gibt hier in in der That noch so manche Kunstsammler und Kunstliebhaber, welche in Koch's sogenannten historischen Landschaften und verwandten Schöpfungen den höchsten Gipfel aller Kunst erblicken, woher denn auch manche Ankäufe für das städtische Museum herrühren, denen das Publikum unmöglich Geschmack und Verständniß abgewinnen kann. Aber unter unserm Kaufmannsstande findet man doch wenigstens Sinn und Geschmack für Kunst und Werke der Kunst, was freilich mit den Hilfsmitteln und der Muße, welche der Reichthum gewährt, zusammenhängen mag; unter unserm Gelehrtenstande dagegen ist eigentlicher Kunstsinn nur sehr selten anzutreffen; auf unsern Universitäten wird für die Erweckung und Belebung des Kunstsinns so gut wie nichts gethan, und doch wird sicherlich von Jedem, der auf der Höhe der Bildung stehen und nicht empfindliche Lücken im Komplex seiner Kenntnisse und Mangel an Anschauungen feinerer und idealerer Art verspüren lassen will, in höherm oder geringerm Grade Kunstgeschmack und Kenntniß der Kunstlehre und Kunstgeschichte verlangt werden müssen. Es ist nicht einzusehen, warum letztere für den studirten Mann nicht eben so interessant und wichtig sein sollte, als z. B. die Literaturgeschichte. Der Geschmack würde auch in literarischen Dingen nicht vielfach so roh und unklar sein, wenn ein geläuterter Kunstgeschmack weiter verbreitet wäre, und zu den nothwendigen Erfordernissen der höhern Bildung gerechnet würde.

Wäre der Geschmack gebildeter, so würde wohl auch das jetzt bei Pietro del Vecchio ausgestellte Gemälde von H. Plüddemann (jetzt in Dresden), „Kaiser Heinrich IV. als Büßender in Canossa“ nicht einen so unbedingten Beifall finden, als es bei einem großen Theile des Publikums zu finden scheint. Zwar den Damen wollen wir nicht verargen, wenn ihnen das Bild gefällt; denn es besitzt Eigenschaften, welche geeignet sind, die Damen anzusprechen. Es ist in der Weise der Düsseldorfer delikat ausgeführt, das Kolorit weich und klar, die Stellung des Kaisers graziös, sein Gesicht schön. Aber das Ganze hat doch etwas Gelecktes, namentlich das Antlitz des Kaisers, in welchem der verbissene Trotz sein Brüten über Rachegedanken nur schwach angedeutet, nicht mit genügender Energie ausgedrückt ist. Selbst einige Verzerrung der Gesichtsmuskeln wäre hier besser am Platze gewesen als diese elegante Glätte. Zum Ueberfluß findet sich auch gleichzeitig ein, denselben Kaiser auf seiner Flucht von der Harzburg darstellendes Bild von dem verstorbenen Stilke, ebenfalls einem Düsseldorfer dargestellt. Man begreift gar nicht die Liebhaberei wenigstens der ältern Düsseldorfer, für die Wahl solcher Sze-

nen und Situazionen aus der heroischen Zeit der Deutschen, die den betreffenden Helden in einer schmachvollen demüthigen Lage darstellen. Der Dichter, welcher die Schicksale Kaisers Heinrich IV. dramatisch behandeln wollte, kann allerdings auch solche Momente brauchen; denn bei ihm sind sie nur vorübergehender Art und dienen dazu, das fernere Handeln des Kaisers zu motiviren; auf der Leinwand des Malers dagegen ist nur der eine Moment festgehalten, ohne daß er sich aus früheren Vorfällen erklärt und weitere Akzionen vorbereitet. Das Publikum, welches den Lebenslauf des Kaisers nur aus diesen beiden Bildern kennen lernen wollte, würde eben nur wissen, daß er einmal schmählich die Flucht ergreifen und ein anderes Mal schmählich Buße thun mußte. Und wahrlich das an Wechselfällen überaus reiche Leben dieses Kaisers, hat auch genug heroische Momente aufzuweisen, welche sich malerisch behandeln lassen; warum greift man nun gerade nur diejenigen heraus, die ihn im Zustande der Schmach und der Niederlage zur Erscheinung bringen?

Ein zu gleicher Zeit ausgestelltes Bild von A. Muttenthaler „die Entstehung des Schäfflertanzes zu München", wirkt frappant durch den zugleich malerisch wie dramatisch wirksamen Kontrast zwischen den tragischen Szenen im Vordergrunde, wo die Pest ihre Opfer sucht und den im Hintergrunde tanzend und frohlockend einherziehenden Faßbindern, die durch ihr joviales und muthiges Auftreten die gedrückten Gemüther der Bevölkerung Münchens zu erheitern und aufzurichten suchen. Ein neuerer französischer Maler würde ohne Zweifel diesen Kontrast bis zum Gräßlichen gesteigert haben; Muttenthaler hat die Grenze des in solchen Vorstellungen künstlerisch Erlaubten nicht überschritten und man kann das gewiß nur billigen. Der Kontrast ist an sich ergreifend genug, und das Bild auch so kein Salonbild.

Oesterreichischer Kunstverein.

März-Ausstellung.

—st— Wir sind wahrlich in Verlegenheit, über die dießmonatliche Ausstellung etwas zu schreiben. Sie ist eine trostlose. Nicht etwa durch die starke Vertretung des absolut Schlechten, aber durch die vernichtende Monotonie der Mittelmäßigkeit. Es ist auch nicht ein einziges Bild vorhanden, welches anregend, erfrischend, belebend wirken, welches man wiederzusehen wünschen, ja vor welchem man auch nur einen Moment verweilen möchte. Bei dem einen ist der gewählte oder der oktroirte Vorwurf ein geistloser oder geisttödtender, bei dem andern ist die Ausführung eine fehlerhafte, oder doch gänzlich nüchterne. Ein Gang durch die Zimmer hinterläßt den Eindruck eines lauwarmen Getränkes; in Mitte dieser sich breitmachenden, nichtssagenden Mittelmäßigkeit fühlt man sich so deprimirt, herabgestimmt, niedergedrückt, daß man sich sogar nach einem Reuter'schen Bilde sehnt, um, wenn nicht durch das Gute und Erhabene, so wenigstens durch das absolut Schlechte und Gemeine, aus dieser Mittelmäßigkeits-Lethargie gerissen zu werden.

Unter 49 Oelgemälden, ist Wien mit 33, also mit zwei Drittel vertreten. Die 24 Aquarelle und Pastellzeichnungen rühren sämmtlich von Wienern und Wienerinnen her. Die immer über „Zurücksetzung" klagenden, „einheimischen" Künstler werden hoffentlich zufrieden sein; weniger das Publikum, welches den Kunstverein besucht.

L'Allemand (Fritz) hat mit seinem „Bankett aus Anlaß der Säkularfeier des Maria-Theresien-Ordens", wohl kein Kunstwerk, aber doch ein Kunststück zusammengebracht. Rothe Stühle, rothe Beinkleider, rothe Waffenröcke und rothe Livreen, von vier verschiedenen Nüancen, einen weißen Saal, ein weißes Tischtuch und weiße Waffenröcke, nichts als Uniformen und Livreen, und damit ein erträgliches Bild zu schaffen, ist kein kleines Verdienst. Der architektonische Theil mit der untadelhaften Perspektive ist ganz gut gelungen; die Gruppirung der Lakaien gibt dem Bilde Leben, und die Herrschaften sollen gut getroffen sein. Wenn trotzdem das Bild keinen andern Eindruck hervorbringt, als beispielsweise die Lektüre der ersten Spalte der „Wiener Zeitung", so kann der Maler dafür nicht verantwortlich gemacht werden.

Die beiden religiösen Bilder von Jacobs in Gotha, ein „Christus" und eine „Madonna" sind einfach, natürlich, wahr in der Komposizion, leider aber stört in der Ausführung eine gewisse ängstliche Glätte, ein Mangel an Kraft und Wärme. Das Altarbild von Kessler, einem Schüler Kupelwieser's, ist völlig unbedeutend. Es ist korrekt, eine gewisse Routine ist nicht zu verkennen, aber das belebende Prinzip, die Intelligenz fehlt. — Der „Paulus" Decker's ist kein übler Kopf, könnte aber eben so gut dem erstbesten Krieger angehören.

Unter den 49 ausgestellten Bildern sind nur drei, die einen kleinen historischen Beigeschmack haben. Leider zählen aber gerade diese zu den schwächsten: das eine „aus dem dreißigjährigen Krieg" von Sell in Düsseldorf, beleidigt durch sein grelles Kolorit und durch die unmotivirte Nebeneinanderstellung aller möglichen Farben; das zweite „Lord Russel's Abschied von seiner Gattin" von Eichler, ist in jeder Beziehung unbedeutend und fällt nur auf durch die geschwisterhafte Aehnlichkeit der beiden Eheleute; das dritte endlich „Antigone ihren Bruder bestattend" von Griepenkerl ist geradezu als mißlungen zu bezeichnen. Dieser zusammengeschrumpfte Bruder und diese endlose Schwester machen einen beinahe possirlichen Eindruck.

Porträte sind nur zwei:*) das des Opernregisseur's Schober von Felix, sehr ähnlich, aber sehr mittelmäßig gemalt, und das eines Pferdes des Erzherzogs Wilhelm, von Emele. Wir beneiden die kaiserliche Hoheit weder um ihre Stute, noch um das Porträt derselben. — Einige „Studienköpfe" von Ebert sind nicht unangenehm.

Unter den Landschaften und Genrebildern befinden sich ein Paar unbedeutende Gauermann's, einige Holländer und Belgier, wie man sie überall dutzendweise finden kann, und einige mittelmäßige Bilder hiesiger Maler. Als tief unter der Mittelmäßigkeit möchten wir u. A. bezeichnen: „Das Briefchen" von Waldmüller, „die Blumensprache" von Löffler, und einige Landschaften.

Eine große Kohlenzeichnung von Frankl in Dresden ist nicht uninteressant, ein Pastellkopf von Decker recht hübsch ausgeführt; deßgleichen eine Tuschzeichnung von L'Allemand jun. Hingegen ist die Ausstellung mancher Aquarellen kaum erklärlich. Die Skizzen aus dem Nachlasse Karl Marko's scheinen uns in jeder Beziehung überschätzt worden zu sein. — Nur zwei Bilder wurden von Privaten angekauft: eine häßliche Landschaft von Waldmüller, „Märzveilchen" durch den Fürsten Auersperg und „Das Innere des Münsters zu Freiburg" von Alt, durch den Erzherzog Ludwig Viktor. Letzteres Bild hatte vor allen anderen einen positiven Vorzug: es war das billigste, und kostete nur 40 Gulden.

*) Ein drittes von Canon ist bei der Umhängung entfallen.

Kleine Chronik.

Ueber die Ausstellungen des „Albrecht-Dürer-Vereins" berichtet unser Nürnberger Korrespondent:

÷ Eine gute Ausbeute für Kunstverständige lieferten die Ausstellungen in unserm „Albrecht Dürerverein," dem ältesten Kunstverein dieser Art in Deutschland; wir sahen daselbst eine Reihe trefflicher und guter Werke von auswärtigen und hiesigen Künstlern, in letzter Zeit Arbeiten von Löffler, Kirchner, Friedrich Volz, Mariés und Nöör in München, von Unterberger in Düsseldorf, Arnold in Dresden, Braun in Stuttgart. Von hiesigen Künstlern waren vertreten: die Herren Hösch, Maar und Geißler; ersterer brachte einen „Hochzeitlader", die letzteren stellten Porträte aus. Die Glasmalerei repräsentirte Stefan Kellner (die vier Apostel nach Albrecht Dürer lebensgroß und eine Madonna nach Rafael); die Porzellanmalerei vertraten Böhmländer und Itzel; die Kupferstecherei repräsentirte ein sehr gelungenes Blatt (Luther verbrennt die Bulle) nach einer Zeichnung von Lessing, von Raab hier. Erwähnung verdienen noch drei plastische Werke, sämmtlich von hiesigen Künstlern und zur Verloosung gehörend: ein Bronzeguß von Krauß er (Amor, einen Schwan an sich drückend); von Weiß (eine Madonna in Elfenbein geschnitten); eine Gipsstatuette (Kaulbach's Porträt darstellend) von dem zu früh verstorbenen Erdmann. Als Ersatz für die in Deutschland so sparsam produzirende Historienmalerei, namentlich in Staffeleibildern, erfreuten uns die prachtvollen Reprodukzionen von Meister Kaulbach's „Frauenbildern aus Goethe's Werken", von Albert in München; die Skizze zu dem letzten Wandgemälde für das Museumstreppenhaus zu Berlin: „Die Reformazion", hat Kaulbach unserm Verein zum Geschenke gemacht. Im Felde der Romantik begegnen wir den so berühmt gewordenen „Sieben Raben" von M. v. Schwind gleichfalls in fotografischer Reprodukzion.

Die Stiftskirche zu Tongern. Das „Journal des Beaux Arts" berichtet, daß man bei der Restaurazion des Innern der alten Stiftskirche Tongerns unter der Tünche uralte Wandmalereien entdeckt hat, die aber leider zu sehr zerstört sind, um wieder hergestellt werden zu können. Hinter den Chorstühlen hat man ebenfalls, beim Versetzen derselben, enkaustische Malereien von sehr strenger Zeichnung und einförmigem rothem Kolorit gefunden. Diese Kunsttrümmer sollen gewissenhaft erhalten werden. Die Wiederherstellung des Chores wird sofort in Angriff genommen, die Gerüste sind

bereits aufgeschlagen. Man hofft noch in diesem Jahre eines der schönsten Monumente Belgiens im primären Spitzbogenstile ganz restaurirt zu sehen, mit dessen Wiederherstellung man schon 1846 begonnen hat. Die spezielle Leitung der Restaurazion ist dem Architekten Schonejans, dem Nachfolger des verstorbenen Architekten Dumont — einem geborneu Düsseldorfer — übertragen.

Ein Bild der Rachel von Gérôme. Der französische Staatsminister Walewski hat dem Théâtre français ein Bild der Rachel von Gérôme zum Geschenk gemacht und bestimmt, daß es im Foyer aufgehängt werde. Es stellt die „Wiederherstellerin der klassischen Tragödie", diesem ihrem Beinamen entsprechend, in einer „klassischen" Rolle dar, und zwar als „Phädra" im gleichnamigen Trauerspiel von Racine.

Ein Kerner-Denkmal. Dem Dichter Justinus Kerner soll ein Denkmal in Weinsberg errichtet werden, zu dem schon bedeutende Beiträge durch dessen Bewohner gezeichnet sind, um durch diesen Anfang die auswärtigen Freunde Kerner's zu ermuntern.

Das Komité für das Albert-Denkmal. Die vier Herren, welche von der Königin von England eingeladen wurden, ihr bei der Wahl und Ausführung des ihrem verstorbenen Gemahl zu errichtenden Denkmals mit „gutem Rathe" zur Seite zu stehen, nämlich Lord Derby, Lord Clarendon, Sir Charles Eastlake und der Lord-Mayor (Mr. Cubitt) haben bei Lord Derby eine Besprechung gehabt, und sind vorläufig darüber einig geworden, daß der Obelisk aus rothem oder grauem Granit bestehen soll.*) In Aberdeen in Cornwall, in Devonshire und auf der Insel Mull gibt es von beiden Sorten ausgedehnte Steinbrüche. Man wird demjenigen den Vorzug geben, der den größten und schönsten Monolith zu liefern im Stande ist. Eingegangen waren beim Lord-Mayor für das Denkmal bis Ende Februar 37.720 Pf. St.

Das Museum der Société archéologique in Namur ist jetzt eines der bedeutendsten Belgiens und hat neuerdings wieder einen großen Zuwachs erhalten. Außer einer Menge gallischer und römischer Münzen, Streitäxte aus Kiesel, gallo-römische Anticaglien und besonders fränkische Goldschmiedarbeiten aus den ältesten Zeiten.

Restaurazion an der Kathedrale zu Paris. Man ist jetzt mit der Wiederherstellung der sechs simbolischen Basreliefs beschäftigt, welche in der Notre-Dame-Kirche, im Lichtgadem zwischen der sogenannten Petite porte Rouge und dem Chorhaupte auf der Seite der Rue du Cloitre, ausgeführt sind.

Ludwigs-Standbild. Am 22. d. wurde die Reiterstatue König Ludwig's, welche die Stadt München dem kunstsinnigen Monarchen am Odeonsplatze zu errichten beschlossen hat, in der königlichen Erzgießerei gegossen. Zum Gusse, der vollkommen gelang, waren 280 Zentner Metall erforderlich. Die Statue ist von Professor Widumann modellirt.

Königliches Geschenk an den Papst. Viele Aufmerksamkeit erregen in Rom zwei gemalte Glasfenster, welche der König Maximilian von Baiern dem heil. Vater zur Restaurazion des im vorigen Jahre durch den Sturm beschädigten Vatikans zum Geschenk gemacht hat. Das eine enthält die überlebensgroße Figur des heil. Petrus, das andere die des heil. Paulus. Man bewundert daran die Schönheit der Ausführung und die ungemeine Farbenpracht, welche sie den schönsten derartigen Gemälden des Mittelalters an die Seite setzt. Für die Römer ist dieß etwas ganz Neues, sie wollen gar nicht glauben, daß man in Deutschland Derartiges hervorbringen könne. Die Fenster sind an der großen Treppe eingesetzt worden, die unmittelbor zu den Gemächern des Papstes führt. Jedes derselben trägt die Unterschrift: Pio Pontifici Maximo — Feliciter Regnanti — Maximilianus I. — Bavariae Rex — Anno D. MDCCCLXI.

Für die Restaurazion des Wormser Doms sind, wie das „Organ für christliche Kunst" berichtet, in den letztverflossenen zwölf Monaten 12,964 Gulden verausgabt worden. Die östliche Kuppel, die sehr verfallen war, ist völlig wieder hergestellt und zwar mit der möglichsten Stiltreue. Aufs Gewissenhafteste hat man sich aller Neumacherei ferngehalten, restaurirt, wie man einzig restauriren soll. Das ganze Dach des Hauptschiffes ist unterfangen und überhaupt sämmtliches Dachwerk reparirt, da gerade die Feuchtigkeit an dem Prachtbau den größten Schaden angerichtet hat.

Das britische Museum ist vor Kurzem wieder durch eine antike Marmorgruppe bereichert worden: „Europa auf dem Stiere," in Lebensgröße ausgeführt und ausgegraben im alten römischen Amfitheater von Gortigua auf Kreta.

Eine Vase des Xerxes. Unter den aus Haliearnassus nach London gebrachten Kunstdenkmalen befindet sich eine eilf Zoll hohe Räucherungsvase aus Alabaster, auf welcher der Name Xerxes in zwei verschiedenen Sprachen eingegraben ist: einmal in egiptischen Hieroglifen und dann in der assirischen Pfeilschrift. Es scheint als ob diese Vase als eine der größten Schätze von Artemisia im Mausoleum niedergelegt worden sei.

Neue Skulpturen. In Rom hat einer der bedeutendsten Schüler Thorwaldsens eine vieljährige Arbeit zu Ende gebracht. Es sind dieß die Büsten Beethovens, Glucks, Mozarts und Palestrinas, welche der Bildhauer Mathiä nebst dazugehörigen Konsolen für die russische Großfürstin Helena vollendet hat. Beethovens Büste wird von Zeus, Glucks von einer Psiche, Mozarts von den drei Grazien, und Palestrinas von singenden Engeln getragen.

*) Vergl. den einschlägigen Artikel über das „Albert-Denkmal" in der heutigen Nummer. Anm. d. R.

Lokales.

Konkurs-Ausschreibung. Mit Beziehung auf §. 25 der Vereinsstatuten hat der Verwaltungsrath des österreichischen Kunstvereins einen Concurs zur Erlangung skizzirter Kompositionen aus allen Kunstfächern eröffnet und die Beschickungsfrist auf die Zeit bis längstens 28. Mai l. J. festgesetzt. Material und Format sind der freien Wahl der konkurrirenden Herren Künstler überlassen, ebenso der Stoff selbst; jedoch wird statutengemäß vor allem auf historische Arbeiten Rücksicht genommen. Aus den eingelangten künstlerischen Entwürfen wird der Verwaltungsrath nicht nur diejenigen auswählen, auf deren Grund-

lage die Bestellung auszuführender Gemälde gemacht werden soll, sondern es können diese Entwürfe auch selbst Gegenstand des Ankaufes für die Verlosung sein.

Am Stefansthurme wird der Weiterbau erst Anfangs April in Angriff genommen werden. Im Bauhofe am Stefansplatze sind bereits große Massen von zugerichteten Steinen aufgestapelt, und kann der Bau dann rasch fortgeführt werden. Die Kreuzgewölbe am nördlichen Seitenschiff sind schon vollständig restaurirt, und die Restaurirungs-Arbeiten bei diesem Schiffe werden im kommenden Sommer beendigt.

Wiener Künstler-Album. Die „Genossenschaft der bildenden Künstler" hat beschlossen, das von der „Eintracht" begonnene Wiener Künstler-Album nunmehr selbst zu redigiren. Die Vorarbeiten sind bereits so weit gediehen, daß das erste Heft des fünften Jahrganges demnächst erscheinen kann.

Das Grabmal Standigl's wird am 14. April d. J. auf dem Matzleinsdorfer Friedhofe in feierlicher Weise enthüllt werden. Das Standbild ist sammt dem Piedestal, welch letzteres zwei Engel schmücken und das als Aufschrift nur den Namen „Standigl" trägt, nahezu vollendet, und befindet sich im Atelier des Bildhauers Pilz.

Die Lazaristen-Kirche. Die von den Lazaristen erbaute neue Kirche, nächst der Mariahilfer Linie, ist nun im Mauerwerke vollendet, und es wird bereits an der innern Ausschmückung gearbeitet. Die Kirche dürfte in kurzer Zeit ihrer Bestimmung übergeben werden können.

Die Bausekzion des Gemeinderaths hat vorbehaltlich der Genehmigung des Plenums beschlossen, das in der Vorstadt St. Ulrich neu erbaute Schulhaus mit einer Salvator-Statue zu zieren. In der Sekzion schwankte die Wahl zwischen dem Bilde des Erlösers oder dem des heiligen Ulrich. Die Mehrheit entschied sich für ersteres. Für die Anfertigung dieser Statue soll ein Konkurs ausgeschrieben werden.

Der Bau des neuen Reichsrathsgebäudes für das Herrenhaus und das Abgeordnetenhaus wird im Jahre 1862 nicht mehr in Angriff genommen werden. Der Bau ist vorläufig bis zum Jahre 1863 vertagt.

Nemo propheta in patria. Während an der hiesigen Akademie die Kupferstecher-Schule wegen Mangel an Lehr- und Lernkräften" aufgelöst wurde, wird dem jüngsten Schüler derselben, Karl V. Post, von auswärts vielfach Auszeichnung zu Theil; so ernannten ihn erst kürzlich das Pariser Institut polytechnique und die kaiserliche Akademie zu Petersburg in Folge des bekannten Kupferstiches nach Achenbach's „norwegischem Wasserfall" einstimmig zu ihrem Ehrenmitgliede.

Glasmalerei an der Votivkirche. Der Ingenieur und Bauunternehmer Anton Hauser in Triest hat sich bereit erklärt, die Kosten für die Glasmalereien an den drei Fenstern der mittleren Absidialkapelle der Votivkirche, welche sich auf fünf- bis siebenhundert Gulden belaufen dürfen, zu bestreiten.

Porträt der Kaiserin. Akademie-Director E. Engerth, dessen Porträt des Kaisers kürzlich im österreichischen Kunstverein ausgestellt war, hat in der zweiten Hälfte des Februar das Porträt der Kaiserin in Venedig gemalt.

Fortner †. Am 13. d. M. starb zu München der Bildhauer Andreas Fortner, ein Oesterreicher von Geburt, einer der tüchtigsten Meister der Ciselirkunst. In kleinen Erz- und Bronze-Arbeitern leistete er Bewunderswerthes; seine Werke waren auf allen großen deutschen Industrie- und Kunstausstellungen nicht blos der Technik, sondern auch der reinen Stilformen wegen das Vollendetste, was in neuerer Zeit in diesen Richtungen geleistet wurde.

Archäologische Vorlesungen. Der Ausschuß des Wiener Alterthumsvereins hat beschlossen, in der Fastenzeit einen Cyclus von fünf wissenschaftlichen Vorlesungen zu veranstalten. Die Vorträge werden Abends 7 Uhr im Gebäude der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften (Stadt, Universitätsplatz) an nachbenannten Tagen und in folgender Reihe abgehalten: 14. März: Dr. Freiherr v. Sacken über die Resultate der neuesten Forschungen auf dem Gebiete der zeltischen Alterthümer; 21. März: A. Ritter v. Perger über mittelalterliche Pflanzen-Sagen; 28. März: C. v. Sava über österreichische Fürstensiegel; 4. April: A. Widler über Burgen, und 11. April: Dr. Lehner über die ältesten Darstellungen der h. Maria. Den Mitgliedern des Vereins ist der Besuch der Vorlesungen und der Ausstellung unentgeltlich gestattet und dieselben können die auf ihren Namen lautenden Karten in der Buchhandlung bei Prandl und Mayer (Stadt Tuchlauben) gegen Vorweisung ihrer Quittung über den im Jahre 1861 geleisteten Jahrsbeitrag beheben. Für jene, die nicht als Mitglieder dem Vereine angehören, wird ein Abonnement eröffnet; der Preis ist auf 3 fl. festgesetzt und den Theilnehmern auch der Besuch der ebenfalls vom Ausschuß beschlossenen Ausstellung gestattet. Die Ausstellung besteht vorzugsweise aus einer Reihe von Fotografien und Kunstgegenständen, welche im November im Originale ausgestellt waren, und aus andern archäologisch interessanten Gegenständen, wozu namentlich die Herren Herrmann, Widler, Camesina u. s. w. Beiträge liefern werden.

Das erste Atelier für Bautechnik und Architektur in Wien, Annagasse 998, 1. Stock, übernimmt die Anfertigung von Bau-Entwürfen jeder Art die Verfassung von Voranschlägen und Kostenausweisen, die Prüfung derselben, die Leitung und Ausführung von Bauten, Erhebungen und Vermessungen für industrielle Anlagen; die Ausfertigung von Planen und Detailzeichnungen für sämmtliche Bau- und Kunstgewerbe, Herstellung von Dekorations-Arbeiten aller Art, oder Lieferung der nöthigen Entwürfe hiezu.

Briefkasten. An die Redakzion der „Dioskuren" in Berlin: Nummer 2 der „Monat-Beilage" hatten wir am 25. Februar expedirt. Es freut uns aufrichtig, unsern Artikel „Die Kunst und das Budget in der letzten Nummer Ihres Blattes — wenn gleich ohne Quellen-Angabe — wiedergedruckt zu lesen. — △ in Leipzig, — in Nürnberg, —pl— in Berlin: Sämmtlich Erhalten. — Oesterreichischer Kunstverein: Wir bringen den Jahresbericht auszüglich in der nächsten Nummer. — Wiener Alterthums-Verein: Mit Dank erhalten. Eine eingehende Besprechung in der nächsten Nummer.

Für die Redakzion verantwortlich:
Julius Schwenda.

Druck und Verlag von
J. Löwenthal.

№ 4. Erster Jahrgang.

Recensionen.

Wien. April 1862.

Monat-Beilage

für bildende Kunst.

Diese Monat-Beilage erhalten die Abonnenten der „Recensionen" gratis.

Das Hauptblatt der „Recensionen" (achter Jahrgang) erscheint jeden Sonntag. — Man abonnirt: Expedizion der „Recensionen", Wien, hoher Markt, 541, im 1. Stock (sowie in allen Buchhandlungen) für Wien mit Zustellung und für die Provinzen mit Postversendung: vierteljährig 3 fl., ganzjährig 12 fl.; für das Ausland vierteljährig 2 Thlr., ganzjährig 8 Thlr. — Einzelne Nummern 30 kr.
Redakzion: Hoher Markt, 541, im 1. Stock.

Inhalt: Die monumentalen Neubauten Wiens. I. — Skizzen aus der englischen Kunstgeschichte 1. William Hogarth. — Münchner Kunstbericht. — Oesterreichischer Kunstverein. — Kleine Chronik. — Lokales.

Die monumentalen Neubauten Wien's.

I.

Rückblick. — Wiener Architekten des 18. Jahrhunderts. — Peter v. Nobile. — Paul Sprenger — Der Hofbaurath. — Johann G. Müller. — Wiener Architektenverein. — Reformpetizion.

C. W.— Wie auf manch anderen Gebieten der Wissenschaft und Kunst nahm Wien auch auf jenem der Architektur durch mehrere Dezennien einen sehr untergeordneten Rang ein. Während in Berlin Schinkel, in Dresden Semper, in München Klenze, Gärtner und Ohmüller, in Karlsruhe Hübsch, am Rhein Lassaulx durch eine Reihe hervorragender, von feinem künstlerischem Sinne und ernsten Studien zeugenden Bauten die früher maßgebend gewesenen konvenzionellen Schulregeln durchbrachen, blieb Wien fast gänzlich unberührt von der in anderen Städten herrschenden Kunst-Bewegung, und die Versuche einzelner Künstler, sich den verschiedenen Geschmacksrichtungen anzuschließen, hatten mit ganz geringen Ausnahmen einen nur mittelmäßigen Erfolg. Fragen wir nach den Ursachen dieser Erscheinung, so lassen sich diese nur durch ein näheres Eingehen in unsere damaligen öffentlichen Zustände, sowie in die eigenthümlichen Verhältnisse der Donaustadt feststellen.

Die den deutschen Befreiungskriegen folgende Friedensepoche war keineswegs günstig der Gestaltung eines blühenden geistigen Lebens in Wien; unsere Staatsmänner hatten in jener Epoche vollauf zu thun, die zerstückelte und fast erschöpfte Monarchie wieder aufzurichten, den gesunkenen Wohlstand zu heben und die vorhandenen Staatsmittel auf die Befriedigung der nächstliegenden Bedürfnisse zu verwenden. Dazu kam, daß Kaiser Franz selbst den Bestrebungen in Wissenschaft und Kunst eine ganz geringe Beachtung schenkte. In jungen Jahren durch eine Schule bitterer Erfahrungen darauf angewiesen, sich ausschließend mit rein materiellen Lebensfragen zu beschäftigen, entging demselben in reiferen Jahren die hohe Bedeutung der Kunst für den Staat, und sein Einfluß in dieser Richtung beschränkte sich darauf, die nothdürftigsten Einrichtungen ins Leben zu rufen und selbst diese wieder nur als Hebel für Zwecke des Staates und der nüchternsten Praxis zu benützen. Bedeutende Staatsmittel oder gar eigene Fonds auf wahrhaft monumentale Bauten zu verwenden, lag diesem Monarchen ganz ferne. Von Oben aus konnte daher die Architektur in Wien auf keine ausgiebige Unterstützung und Förderung rechnen, — sie lag außerhalb der Berechnung der damals gültigen „Staatsraison."

Der in großer Zahl hier lebende reiche Adel gab gleichfalls keinen Anstoß zu bedeutenden Bauten. Allerdings verbrachten die hervorragendsten Mitglieder des deutschen böhmischen und ungarischen Adels den größten Theil des Jahres in Wien, sie fühlten sich aus dinastischer Anhänglichkeit und wohl auch durch das Verlangen nach dem Genusse eines reiche Abwechslung bietenden Residenzlebens zum Aufenthalte in der Donaustadt hingezogen, ja sie liebten sogar dieses heitere gemüthliche Wien, — aber sie betrachteten sich der Mehrzahl nach hier doch als Fremdlinge und Gäste, sie erblickten in Wien nicht die Hauptstadt des großen mächtigen Reiches, und konnten

sich daher auch nicht entschließen, hier festen Fuß zu fassen und den Glanz, sowie den Reichthum ihrer Schlösser nach Wien zu verpflanzen. Daher auch diese Armuth an neu entstandenen bedeutenden Palästen gegenüber der so großen Anzahl hier wohnender Adelsfamilien. Was Wien an wahrhaft großartigen Pallastbauten besitzt, gehört noch dem 18. Jahrhundert und zwar jener glänzenden Epoche an, in welcher Martinelli das Liechtenstein'sche Palais in der Stadt, der aus der Schule Bernini's hervorgegangene Fischer v. Erlach das Lustschloß Schönbrunn, die Winterreitschule, das gegenwärtige Staatsministerium und die Paläste des Prinzen Eugen, des Fürsten Batthyanyi, Auersperg und Schwarzenberg, Hildebrand das Belvedere und das fürstlich Kinsky'sche Fideikommißhaus auf der Freiung, und Hohenberg das gräflich Fries'sche Palais am Josefsplatze und die Gloriette zu Schönbrunn erbauten. — In den bürgerlichen Kreisen beschränkte man sich damals im Allgemeinen noch auf reine Bedürfnißbauten. Man kannte noch nicht das falsche Streben, mit dem Adel sich in einen Wettkampf von Luxus einzulassen und über die Gränze der Lebensstellung hinaus sich mit fürstlichen Gewohnheiten zu befremden. Wohlhabend, wenn auch nicht mit bedeutenden Reichthümern ausgestattet, war der Sinn und Geschmack der Wiener Bürger für ganz andere Lieblingsneigungen, als für den Besitz von zierlichen und geschmackvollen Wohnhäusern eingenommen, zudem als in jener Zeit die Zinshäuser mit Ausnahme jener, welche durch ihre vortheilhafte Lage begünstigt und kasernenartig disponirt waren, im Verhältniß zu den Baukosten kein großes und sicheres Erträgniß boten.

Fehlte es indessen einerseits an bedeutenden und lohnenden Aufgaben, um hervorragende Künstler heranzubilden, so standen andererseits lange Zeit hindurch die meisten Architekten Wiens unter dem Einflusse der von Peter v. Nobile vorgezeichneten „akademischen" Richtung. Dieser, im J. 1818 an die Akademie der bildenden Künste berufen, war ein enthusiastischer Verehrer von Vitruv, Vignola Palladio u. s. w., und brachte das Studium der antiken Kunst, welches in jener Zeit durch die genauen Aufnahmen griechischer Bauüberreste von Seite englischer Architekten in künstlerischen Kreisen neue Nahrung erhalten hatte, zur entschiedenen Geltung. Würde dieses Studium darauf gerichtet gewesen sein, mit Hilfe der neu gewonnenen Einblicke in das Wesen der klassischen Bauformen, den Geist derselben richtig zu erfassen und sich dieselben für die heutigen Zwecke und Bedürfnisse der Architektur nutzbar zu machen, würde versucht worden sein, mit diesem Studium auf das gesunkene Schönheitsgefühl im Allgemeinen zu wirken und sich der Antike ungefähr in dem Sinne zu bemächtigen, wie es die Florentiner Architekten des 15 Jahrhunderts bei Einführung der Renaissance gethan haben, so ließe sich dagegen in keiner Beziehung etwas einwenden, weil das gründliche Studium der griechischen Bauformen für jeden jungen Architekten nach dem heutigen Stande der Bildung eine unabweisbare Nothwendigkeit ist, „Denn, wo es die Absicht ist" — wie Franz Kugler treffend bemerkt — „eine Architektur aus Säulen und horizontaler Decke zu bilden, da tritt uns überall die griechische Kunst in einer Vollendung, in einer fast naturnothwendigen innerlichen Konsequenz entgegen, daß nur für seltene ganz vereinzelte Fälle abweichende Kombinazionen der Architektur-Theile denkbar sein dürften — da werden somit die griechischen Formen weniger als Vorbilder, vielmehr nur als Mittel der architektonischen Darstellung betrachtet werden müssen." Peter v. Nobile, wiewohl eine fein gebildete Künstlernatur, hielt sich jedoch diesen Standpunkt nicht immer gegenwärtig, sondern sein Streben war dahin gerichtet, griechische Bauwerke in ihrer Ganzheit nachzunahmen, und sie als fast einzig gültige Vorbilder zu kopiren. Griechische Bauformen galten ihm, wie schon angedeutet, nicht als Mittel, sondern als Zweck der architektonischen Darstellung. Getragen von dieser Anschauung baute er das Burgthor mit seiner streng dorischen Säulenordnung, sowie den Theseustempel im Volksgarten, und lieferte mit letzterem eine bis in seine Einzelnheiten zutreffende Nachbildung des gleichnamigen Tempels zu Athen. Von welchem Nutzen oder Erfolge kann aber eine derartige fast sklavische Nachahmung für die Selbstständigkeit eines Künstlers sein! Und entsprechen solche Werke der modernen Sinnes- und Gefühlsrichtung? Lassen sie uns nicht vielmehr kalt und stehen sie nicht so fremd gegenüber der modernen Kultur, wie tropische Pflanzen inmitten unserer heimatlichen Flora? Entspricht etwa eine offene Säulenhalle unseren Gewohnheiten und klimatischen Verhältnissen? In dieser Beziehung war daher der Standpunkt Nobile's — so achtenswerth auch seine sonstigen Leistungen und sein Streben um Hebung der Wiener Architektur sind — gewiß ein irriger und sein Einfluß auf die Beobachtung bestimmter Schulregeln konnte nicht belebend auf den Geist seiner Schüler wirken. Und doch war dieser Einfluß sehr bedeutend; weil Nobile nicht bloß an der „Akademie der bildenden Künste" lehrte, sondern in seiner Eigenschaft

als „Hofbaurath“ auch eine entscheidende Stimme bei allen zur Ausführung gelangten Staatsbauten — profaner oder religiöser Gattung — hatte.

Auf Peter v. Nobile, welcher frühzeitig aus seiner akademischen Thätigkeit trat, folgte fast unmittelbar darauf Paul Sprenger in Amt und Würden. Sprenger, ein Schüler Nobile's, war unstreitig ein Mann von bedeutenden Gaben und umfassender Bildung — aber gewiß kein Architekt für bedeutende monumentale Bauten. Schon frühzeitig einen lebhaften Sinn für gute und zweckmäßige Konstrukzionen zeigend, lieferte er auch vorzugsweise in dieser Richtung gelungene Werke und anerkannte selbst diese Eigenschaften als die wesentlichsten Erfordernisse eines brauchbaren Architekten. In der Schule des Klassizismus herangebildet, pflegte er mit Vorliebe den römischen Stil, und konnte auch in späterer Zeit bei Kirchenbauten seine Anhänglichkeit für den sogenannten „Jesuitenstil“ nicht verläugnen. In den meisten Fällen, wo es bei seinen Entwürfen weniger auf eine gewisse Gewandtheit in der Lösung konstruktiver Fragen, als auf einen bestimmten Geschmack in der räumlichen Anordnung und auf eine stilgerechte dekorative Ausschmückung der Massen ankam, oder wo überhaupt das Dekorative die Hauptaufgabe blieb, war er nicht vom Glücke begünstigt, ja er zeigte dafür ein auffallend geringes Verständniß. Sprenger wurde durch die Gunst des Fürsten Metternich in verhältnißmäßig jungen Jahren als Professor der „mathematischen Wissenschaften“ an die Akademie der bildenden Künste berufen, wo er durch 14 Jahre (1828—1841) wirkte, und nach dem Wunsche seines Gönners selbst nach seiner Ernennung zum Hofbaurathe noch auf die dort eingeführten Disziplinen einzuwirken bemüht war. Durch einige gelungene Privatbauten in weiteren Kreisen bekannt geworden, gelangte er schnell in eine ausgebreitete Thätigkeit, wurde auch von der Regierung mit wichtigen Staatsbauten betraut, und gelangte auf diese Weise schnell zu einem ganz ungewöhnlichen Einflusse. Dieser steigerte sich noch, als er zum Hofbaurathe ernannt wurde. Ohnehin von etwas lebhaftem Charakter und einem ziemlich starken Bewußtsein, suchte er nun dem Hofbaurathe die Einflußnahme auf alle Staatsbauten der Monarchie zu sichern. Wenn irgend wo ein öffentliches Gebäude errichtet werden sollte, so mußte der Hofbaurath nicht nur sämmtliche Pläne gutheißen, sondern in den wichtigeren Fällen mußte der Plan selbst am Sitze der obersten Baubehörde von den dort fungirenden technischen Beamten entworfen werden, wobei Sprenger entweder selbst die leitenden Ideen angab und die Stilgattung bestimmte, oder fremde Ideen nach seinem Geschmacke modifizirte. Es war eine rein bureaukratische Organisazion, welche Sprenger in's Leben gerufen hatte, wobei der eigentliche künstlerische Gehalt sich verflüchtigen, eine geisttödtende Einförmigkeit in zahlreiche Werke kommen mußte, und jüngeren Talenten, welche den Eintritt in die bureaukratische Schule verschmähten, wenig Gelegenheit zu ihrer Ausbildung geboten war, und wenige Aufgaben von größerer Bedeutung zufielen. Für den immerhin zahlreichen Kreis von Privatarchitekten blieb bloß das Gebieth der Privatbauten offen.

Unter diesen gewiß nicht erfreulichen Verhältnissen konnte natürlich die bauliche Fisiognomie Wien's eben nicht einen imponirenden Charakter annehmen, oder die Architektur überhaupt jenen Aufschwung gewinnen, welcher bereits in andern Städten Deutschlands, wie in Berlin, München, Dresden, Karlsruhe, Stuttgart u. s. w. wahrzunehmen war. — Hören wir, wie sich im J. 1837 ein Praktiker in Förster's „Bauzeitung“ über die Wiener Bauten aussprach, wobei wir wohl die damaligen Zensurzustände, die jeden direkten und offenen Tadel gegen Anordnungen der Regierung streng verpönten, im Auge behalten müssen: „Es läßt sich nicht in Abrede stellen“, lautet der Schmerzensschrei, „daß die technische Ausführung aller neuen Gebäude in Wien wenig zu wünschen übrig läßt, und es gibt wohl keine Stadt, wo so sehr auf Solidität der Konstrukzionen gesehen wird und wo auch solch schönes Baumaterial zu Gebote steht; läugnen läßt sich aber auch nicht, daß das Dekorative an Privatgebäuden öfters jener wohlverstandenen zweckmäßigen und mit Geschmack angeordneten Formen entbehrt, welche uns vorzugsweise der Geist der griechischen Baukunst oder auch jeder angemessene und selbstständige Baustil lehrt. Sieht man irgend eine früher hier noch nicht gebräuchlich gewordene Verzierungsform von einem im Rufe stehenden Architekten angewendet, so wird sie bei jedem neuen Baue wiederholt, wie sich dieß besonders bei den allenthalben vorkommenden, mit Füllungen versehenen Lisenen darthut, welche sich nur in der Nachahmung des Bramantesken-Stiles oder bei Bretterverbindungen motiviren lassen. Dieses mechanische und dadurch todte, kunst- und geschmacklose Nachformen verräth, daß man im Allgemeinen die Nothwendigkeit noch nicht erkennt, sich bei der Anordnung des dekorativen Theiles der Gebäude, worunter auch eine zweckmäßige komfortable Einrichtung verstanden werden muß, an eigentliche Architekten zu wenden, sondern, daß es befriedigt,

wenn der Bauausführer nur die Gewähr gibt, daß das Haus seine guten Zinsen trägt.“ Diese Anschauung konnte auch der Hauptsache nach auf die in jener Periode entstandenen öffentlichen Gebäude angewendet werden. Wer kann es nämlich läugnen, daß das Gebäude der kaiserlichen Münzstätte mit einer gewissen Solidität und technischen Gewandtheit ausgeführt ist und die Anordnung der Räumlichkeiten ihrem Zwecke vollständig entsprechen? Aber anderseits wird man auch kaum eine gewisse Armuth und Leerheit in dem dekorativen Theile des Baues in Abrede stellen können. Und doch war unstreitig die k. Münze — namentlich in Bezug auf die Massenwirkung — eines der gelungensten Gebäude, die in jener Periode entstanden sind. Nicht bloß Privatbauherrn traf der Vorwurf, daß sie sich bei Bauaufträgen wenig an Architekten und Künstler von bewährten Namen hielten, sondern er traf auch im gewissen Sinne den Staat. Alle Aufträge ergingen an die Beamten der obersten Baubehörde, diese galten für einige Zeit nicht bloß für die hervorragendsten bautechnischen, sondern in Bezug auf Architekturwerke auch für die kompetentesten künstlerischen Organe. Von einer allgemeinen Konkurrenz war keine Rede, oder doch nur in jenen Ausnahmsfällen, wo bei Bauwerken noch die Interessen anderer Personen als jene des Staates in Anschlag kamen.

Solche Zustände mußten natürlich in den Kreisen der jüngeren Architekten und selbst unter den Künstlern im Allgemeinen eine gereizte Stimmung hervorrufen. Der Hofbaurath und vor Allem Sprenger, dessen einflußreiches Mitglied, wurden der Zielpunkt leidenschaftlicher Angriffe und des bittersten Spottes; man wurde ungerecht gegen anderweitige verdienstvolle Bestrebungen Sprenger's, und ließ es selbst nicht an den rücksichtslosesten Verdächtigungen fehlen. Auswärtige Journale, die in Oesterreich zwar verboten, aber doch in vertrauten Kreisen viel gelesen wurden, widerhallten von den hier erhobenen Klagen und Beschuldigungen. Will man die Frage stellen, ob der Regierung die gegen den Hofbaurath gerichtete feindselige Agitazion nicht entgangen sei, so läßt sich dieselbe dahin beantworten, daß sich die gouvernementalen Kreise allerdings dieser Opposizion bewußt waren, daß man aber den ganzen Gegenstand aus mangelndem höheren Interesse für Architekturschöpfungen mit größter Gleichgiltigkeit behandelte. Was in München mit nahezu verschwenderischer Pracht unter der persönlichen Einflußnahme des Königs Ludwig, in Berlin durch das selbsteigene Interesse König Friedrich Wilhelm IV. an der Baukunst geschaffen wurde, fand zwar auch in Wien volle Bewunderung, aber in Wien selbst konnte man sich nicht entschließen, der Architektur Gelegenheit zu einer freien und selbstständigen Entwicklung zu geben; dazu fühlte man nicht im entferntesten ein Verlangen und hatte, wie in manch andern Fragen auch nicht den Muth, Hand zu Reformen anzulegen.

Erst in der Mitte der vierziger Jahre zeigten sich auch hier Simptome zu einem Besserwerden auf dem Gebiete der Architektur, und Sprenger selbst konnte sich nicht länger dem Einflusse der in Deutschland sich kundgebenden künstlerischen Bestrebungen entziehen. In einzelnen Fällen, wie bei dem Baue der Jägerzeiler Pfarrkirche wurde der Grundsatz der Konkurrenz in das Programm aufgenommen, und wenn auch der Erfolg bei dem genannten Objekte ein sehr unglücklicher war, so lag dieß weniger an dem Prinzipe, als an den sehr mangelhaften Programmbedingungen und dem verfehlten Urtheile der Prüfungskommission. An der Akademie der bildenden Künste selbst entschloß man sich im J. 1845 zur Berufung der Herren Siccardsburg und van der Nüll, welche beide durch einzelne gelungene Leistungen, und zwar namentlich der Letztere als Ornamentist, die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zogen. Auch das lang vernachlässigte Interesse für Werke der mittelalterlichen Baukunst brach sich hier, langsam, aber mit durchgreifendem Erfolge Bahn. Aufnahmen von romanischen und gothischen Kirchen und Kapellen, insoweit solche in Niederösterreich vorhanden waren, wurden von einzelnen Architekten unternommen, und es ist ein nicht geringes Verdienst des talentvollen, leider zu früh dahingeschiedenen L. Oescher, in dieser Richtung anregend mitgewirkt zu haben. Die gegenwärtig in der Hofbibliothek aufbewahrten architektonischen Aufnahmen mittelalterlicher Bauwerke des genannten Künstlers zeugen von einem Verständnisse für diese Bauformen, wie dieses sonst nur bei Moller in Deutschland angetroffen wurde. Andere Künstler folgten den verschiedenen Impulsen, welche die Nachfolger Schinckels, Strack und Persius u. s. w. gegeben hatten.

So rückten die Stürme des Jahres 1848 heran, welche auch die Wiener Kunstzustände tief berührten und all' die krankhaften Erscheinungen der vorausgegangenen Epoche bloß legten. Ein eigenthümlicher Zufall war es, daß kurz vor den Märztagen ernstliche Vorbereitungen zu dem schon einige

Jahre früher beschlossenen Neubau der Kirche in Altlerchenfeld getroffen wurden. Hofbaurath Sprenger hatte dazu die nöthigen Pläne in dem Geschmacke der Jesuitenkirchen des 17. Jahrhunderts entworfen, und nach diesen Plänen wurde im Frühjahre 1848 der Bau wirklich in Angriff genommen. Unter den jüngeren Architekten herrschte jedoch über den ganzen, bei Genehmigung der Pläne beobachteten Vorgang eine große Verstimmung, und als daher die Märztage den ganzen Staatsorganismus erschüttert hatten, rüttelten die Wiener Architekten auch an dem alten Hofbaurath. Den Anstoß hiezu gab der eben begonnene Neubau. Ein hier verweilender, aus der Schweiz gebürtiger Architekt, mit Namen Johann Georg Müller, dessen in der Förster'schen Bauzeitung veröffentlichten Pläne zum Ausbau der Domfaçade zu Florenz Aufsehen erregt hatten, hielt in einer Plenarversammlung des Architektenvereines einen Vortrag über den deutschen Kirchenbau und die neu zu erbauende Renaissancekirche für Altlerchenfeld, in welchem er sich bei dem Neubau von christlichen Kirchen mit aller Entschiedenheit gegen die Anwendung des Renaissancestiles und für die Anknüpfung an die Tradizionen des Mittelalters, für die Fortbildung der Gothik — des eigentlich „nazionalen" Baustils — aussprach. Wie Müller in diesem Vortrage bemerkt, sei die Renaissance nur eine Nachahmung der römisch-antiken und diese wieder nur eine Nachahmung der griechischen Baukunst. Diese sei für den Bau und die Einrichtung heidnischer Tempel, nicht aber für jene von christlichen Kirchen geschaffen. Noch schlimmer stehe es mit dem Rococostile, in dem die Jesuiten des 17. und 18. Jahrhunderts ihre Kirchen erbauten, weil derselbe nur als eine Entartung der Renaissance und durch seine zügellose Ueberladenheit und sein gänzliches Aufgeben aller baulichen Wahrheit als ein Unglück für die ganze Fortentwicklung der Kirchenbaukunst betrachtet werden müsse. Unsrer religiösen Anschauungsweise und unsrem Kultus entsprächen nur jene wundersamen Hallen, über deren weite Räume ein steinernes Dach sich schwebend wölbt und deren Aeußeres mit durchweg erhaben aufstrebenden Formen heraustritt über die Wohnstätte des gewöhnlichen Lebens. Und mit spezieller Rücksicht auf die für Altlerchenfeld zu erbauende neue Kirche rief er aus: „Der Architekt, der heute noch nahezu an 300,000 fl, für eine Kirche im fremden Renaissancestile verbauen kann, der erkennt nicht den Ruf der Zeit, noch die Ursache unserer nazionalen Erhebung. Er erkennt nicht seine Verantwortlichkeit vor der vaterländischen Kunst, noch seine Künstleraufgabe gegenüber dem Volke, dem heute mehr als je öffentliche Bauten noth thun, die dem vielfach zerrütteten Sinn für einfach wahre Sitte und Erscheinung wieder erwecken können."

Der Eindruck dieses Vortrages auf die Versammlung war außerordentlich. Eine solche entschiedene und kräftige Sprache, durchgeistigt von echt künstlerischen Ideen, eine solche Auffassung des Kirchenbauwesens in den, an eine Schablonen-Wirthschaft gewohnten Kunstkreisen war bisher nicht vernommen worden, und mußte deßhalb in jenen ohnehin leidenschaftlich erregten Tagen zündend wirken. Mit Stimmeneinhelligkeit beschloß der Verein, diesen Vortrag auf seine Kosten drucken und in den weitesten Kreisen verbreiten zu lassen, als eines der wirksamsten Mittel zu der so nothwendigen Reform der Kunst. Zugleich wurde Müller von allen Seiten aufgefordert, den gedruckten Vortrag dem damaligen Minister der öffentlichen Arbeiten zu überreichen. — In einer zweiten Schrift richtete Müller seinen Angriff gegen das hofbauräthliche „Sistem." Er beantwortete darin die Frage: „Welches Verfahren ist einzuschlagen, um fortan nur solche Entwürfe zu öffentlichen Bauten zur Ausführung kommen zu lassen, welche die Würde des Staates und der Kunst vertreten?" und kam hierbei zu dem Resultate, daß der Entwurf aller öffentlichen monumentalen Gebäude der Gegenstand eines freien und allgemeinen Konkurses unter den Baukünstlern sein, daß ferner zwar die Beurtheilung der Konkursarbeiten vom Staate ausgehen müsse, jedoch unter Zuziehung von Fachmännern und Kunstverständigen, welche in öffentlicher Debatte die Konkursarbeiten zu prüfen und zu beurtheilen haben, und daß dem preisgekrönten Künstler die Ausarbeitung der definitiven Baupläne und die wirkliche Ausführung des Baues übertragen werde. Mit dieser Schrift sprach Müller eine Reihe von Gedanken aus, die längst von den Wiener Architekten lebhaft genährt wurden. Mit Stimmeneinhelligkeit beschloß daher auch der Architekten-Verein, auf Grundlage der Müller'schen Schrift eine Kommission zur Ausarbeitung einer Eingabe an das Ministerium mit Vorschlägen für einen neuen Modus der Beurtheilungen aller Konkurse bei Staatsbauten niederzusetzen.

Alle die von Müller angebahnten Schritte zur Reform der Wiener Kunstzustände hatten einen überraschend günstigen Erfolg. Das Ministerium für öffentliche Arbeiten gab Befehl, den bereits begonnenen Bau

der Altlerchenfelder Kirche einzustellen, und einen Konkurs zur Einreichung neuer Pläne, bei denen nur die bereits gelegten Grundmauern beizubehalten waren, auszuschreiben. Die Beurtheilung der Pläne sollte in der Form des vom Architekten-Vereine vorgeschlagenen Schiedsgerichtes erfolgen. Zugleich gab das Ministerium die bestimmte Zusicherung, daß das früher eingehaltene Konkursverfahren bei monumentalen Staats-Bauten aufgegeben und an die Stelle desselben ein den Wünschen der Künstlerschaft mehr zusagendes System angenommen werden solle.

Waren auch diese Zugeständnisse nur im Sturme der Ereignisse gemacht, und läßt sich annehmen, daß die Männer des Hofbaurathes nur mit äußerstem Widerstreben sich zu diesem, ihre Macht und ihren Einfluß ernstlich gefährdenden Verfahren entschlossen, so hatten erstere doch eine so tiefe Berechtigung, daß an deren Zurücknahme nicht leicht gedacht werden konnte. Als daher nach den Oktober-Ereignissen auf manchen Gebieten wieder eine straffere „Disziplin" wahrzunehmen und das bureaukratische Element wieder in den Vordergrund getreten war, fühlte man doch auf dem Gebiete der monumentalen Kunst das Bedürfniß, auf der betretenen Bahn fortzuschreiten. Eine Periode regen Schaffens und künstlerischen Aufschwunges trat an die Stelle der früheren beschränkten Engherzigkeit; eine sehr wohlthätige Konkurrenz beflügelte den Wetteifer der jüngeren Künstlerkreise, und auf Wien und seine monumentalen Bauwerke, sowie überhaupt auf die unläugbaren Fortschritte in der Architektur richtete sich wieder die Aufmerksamkeit Deutschlands. Wir erachten es für eine Pflicht dieser Blätter, den Ersteren nach Maßgabe ihrer Schwächen und Vorzüge gerecht zu werden, und werden so in einzelnen Leistungen die ganze Richtung der modernen Architektur wiedererkennen.

Skizzen aus der englischen Kunstgeschichte.

Allgemein Einleitendes.

N. — Der germanische Stamm der Angelsachsen, der sich einst die schöne Insel der Britten eroberte, hat in der Entwickelungsgeschichte der Menschheit eine besonders hervorragende Rolle übernommen. — Ein begabtes Volk, hat es die Bahn gebrochen in dem schweren Wege politischer Entfaltung, hat es in Wissenschaft und Poesie unvergänglichen Ruhm erworben.

Um so auffallender ist der Umstand, daß das englische Volk gerade auf einem Gebiet, das den andern germanischen Stämmen bald vertraut wurde, lange Zeit fremd blieb, und ihm die eigentliche Begabung für die Kunst, wie in der Tonkunst, so in der Malerei und Plastik, versagt zu sein scheint.

Während in andern Ländern, wie in Italien und Gallien, die eindringenden Germanen mit der Hilfe des unterjochten gebildeten Volkes die alten Gebäude zu erhalten und bald auch ähnliche neue aufzuführen lernten, sanken in Folge des langen verderblichen Kampfes die meisten der römischen Prachtbauten in Britannien in Schutt, und noch Jahrhunderte lang kannten die neuen Beherrscher der Insel selbst für ihre Kirchen und Paläste nur einfache Bauten von Holz.

Unter den Normannenkönigen und den Plantagenets ist ebenfalls von einer eigentlichen Kunstentwicklung noch nicht die Rede. Zwar waren die Fürsten des letzteren Hauses besondere Freunde der Pracht und königlichen Schaustellung, und viele Bauten und größere Werke werden ihnen zugeschrieben; allein es ist doch immer noch mehr die Lust am rohen Material, an den Massen und dem Werth der verwandten Stoffe, als die künstlerische Freude an der Ausführung selbst. So wird der Bau der kostbaren Kathedrale zu Canterbury gerühmt (im 12. Jahrh.), aber die staunenden Zeitgenossen bewunderten hauptsächlich den Fußboden von Marmor, die schönen Glasfenster und später den Reliquienschrein des heiligen Thomas von Becket, dessen Werth allein „die Schätze des Krösus habe übertreffen" müssen. Auch Gemälde, Darstellungen von Heiligen und Heiligengeschichten werden erwähnt, die jedoch an und für sich ohne künstlerischen Werth waren, obwohl die Geistlichkeit schon damals besonderes Gewicht auf die verschönernde Geschicklichkeit des Pinsels legte. — Die Mönche wurden öfters angehalten, sich nicht blos mit den Abschreiben von Büchern zu beschäftigen, sondern dieselben auch mit schönen Bildchen und bunten Initialen zu verzieren. Die Geschicklichkeit in der Miniaturmalerei machte dadurch zu jener Zeit bedeutende Fortschritte, wie noch jetzt viele gut erhaltene Gebet- und Andachtsbücher bezeugen können. — Doch selbst diese Fertigkeit gewann in England hauptsächlich nur durch die Geschicklichkeit der Fremden an Boden; Italiener und Griechen werden als Lehrmeister erwähnt. — Allmälig stieg auch die Liebe zur reichen und behaglichen Ausstattung der Wohnungen und der englische Adel wurde bald ein Hauptabnehmer der flamändischen Tapeten

wie denn unter Richard II. ein gewisser John de Strawesburgh (wohl Straßburg) zum „königlichen Hof-Sticker" ernannt wurde. — Immer aber blieb der Bau und die Ausschmückung der Kirchen und Klöster die Hauptaufgabe, welcher frommer Sinn, reuige Bußfertigkeit oder selbstzufriedene Eitelkeit der Kunst stellte; diese selbst blieb in der Achtung ihrer Zeit dem Handwerk gleichgestellt und lange noch wurden die Malereien nach der Elle bezahlt. *)

Die Gemälde, mit denen die Eduard's die Wände ihrer Palläste schmücken ließen, sind zum größten Theil zerstört; das Wenige, was uns erhalten ist, dient höchstens zur Erforschung der Kultur- und Sittenstufe jener Zeiten.

Solche Anfänge hatten im Mittelalter überall stattgehabt, höchstens, daß sich in Italien, durch die Ungunst der Jahrhunderte hindurch einige Tradizionen der altklassischen Kunst erhalten hatten. — Aber in der Zeit, da aus schwachen Anfängen auf dem Festlande eine herrliche Blüthe sich erschloß, da besonders in Italien die Kunst ihrem Gipfelpunkte zustrebte, einen Rafael zu erzeugen, in derselben Zeit erstarb in England das kaum beginnende Verständniß schnell wieder unter dem Lärm des Krieges, und die furchtbaren Jahre der blutigen Kämpfe der weißen und rothen Rose wirkten hier auf das Zerstörendste ein.

Unter den Tudors, welche die lange Zeit der Verwirrung endlich beendigten, erschien Land und Volk in Vielem geändert. — Besonders war es Heinrich VIII., der Anfangs für die Kirche bestimmt, in seiner bessern Zeit Sinn für Geistesbildung und Kultur bewies, und in vieler Hinsicht belebend eingriff. — Doch auch er konnte bei dem damaligen Zustande des Landes nicht besser für die Kunstförderung desselben sorgen, als indem er bedeutende Meister des Auslandes an seinen Hof berief.

Italiener, Deutsche und Holländer strömten nach England, das noch immer nicht aus seiner künstlerischen Abhängigkeit sich herauswinden konnte. — Hans Holbein war ein besonderer Günstling des Königs, und von diesem mit vielen Aufträgen beehrt. — Meister Hans war ein Freund des Scherzes und der Lust, ein ächter Schüler des Bacchus, der den ganzen Hof des englischen Königs porträtirte und dabei oft genug seinen Pinsel in die süßen Farben der Schmeichelei zu tauchen wußte. Denn nicht immer fuhr er damit so übel, als damals, da er Anna v. Cleve so reizend malte, daß der König sie zur Gemahlin begehrte und sie nicht früh genug sehen konnte, dann aber bei ihrem Anblick über „die flandrische Mähre" und den Betrug Holbeins in heftigen Zorn gerieth, — Sehr viele von Holbeins Werken sind übrigens verloren, obwohl noch eine große Menge interessanter Porträts sich besonders in der Gallerie des Schlosses Hamptoncourt findet.

Elisabeth hat in ihrer langen Regierungszeit nicht viel für die Kunst gethan, obwohl unter ihrer Regierung bei dem allgemeinen Aufschwung und der steigenden Wohlhabenheit des Volks auch diese nach allen Richtungen hin fortschritt. — Unter dem Szepter der „jungfräulichen Königin" hob sich die Bühne durch Shakespeare zur Unsterblichkeit, drang die Liebe zu Gemälden und plastischen Werken aus den Schlössern der Königsfamilie und des hohen Adels bis in die Kreise der reichen Bürger- und Kaufmannschaft. — Wieder aber drohte ein politischer Sturm, wie zur Zeit der Rosenkriege. Unter den Stuarts gerieth die Kunst in eine schiefe Stellung, indem sie mit in die kirchlichen und politischen Kämpfe gezogen wurde. — Es war ein Prinzip des Regierungssistems, die Ausschmückung der Kirchen durch Gemälde zu betreiben, während sich dem die Puritaner entgegenstellten, und wie das Theater, so gerieth auch die Kunst des Pinsels in Verachtung bei jenen, weil sie bei Hof beliebt war.

Karl I. war ein Fürst von gutem Geschmack und manchem Kunstverständniß. — „Er verstand sich auf jede Kunst", hat man einmal gesagt, „nur nicht auf die des Regierens." In seinem Pallast Whitehall vereinigte er eine unschätzbare Gallerie von einigen hundert Meisterwerken, meistens italienischer und holländischer Meister. — Neun Werke Rafaels, darunter die herrlichen Kartons, die noch jetzt die Hauptzierde Hamptoncourts bilden, eilf Correggios, noch mehr van Dyk's und Tizian's, mehrere Gemälde von Rembrandt, Rubens, Giulio Romano und anderer Meister vereinigten sich hier, die Gallerie zu der bedeutendsten Sammlung der damaligen Zeit zu erheben. —

Inigo Jones, der treffliche Baumeister (1572—1631) eigentlich der erste einheimische Künstler von Bedeutung, wurde von Karl bei seinen Bauten gebraucht, Rubens und van Dyk lebten lange an seinem Hof

*) Noch unter Heinrich VII. gehörten die Künstler zum Hofhalt, trugen gleich anderen Dienern Livreen und erhielten wöchentliche Gage. Und Sir James Thornhill, ein bekannter Hofmaler im Beginn des vorigen Jahrhunderts, erhielt 40 Sh. die Quadratyard für sein Gemälde in der Kuppel der Paulskirche.

und Letzterer hat den König und seine Familie vortrefflich darzustellen gewußt. —

Mit dem Tode des Königs war auch die Gallerie verloren. Das Parlament, das die Theater geschlossen hatte, ordnete auch die Versteigerung der Gemälde an. Vergebens waren Cromwells Bemühungen, er konnte die beschlossene Versteigerung nicht hindern, und erst da er als allmächtiger Lord-Protektor regierte, untersagte er den weitern Verkauf und rettete dadurch wenigstens einen Theil der Schätze; — Viele waren freilich verloren, sie waren verstreut und meist nach Frankreich und Spanien gekommen.

Die Zeit der Restaurazion war eine allseitig ungünstige; selbst die Elemente schienen feindlich; ein großes Feuer zerstörte Whitehall und einen Theil der noch erhaltenen Gallerie. Erst das Ende des Jahrhunderts brachte unter dem Oranier einen Umschwung. — Nicht blos das politische Leben, auch die Künste und Wissenschaften empfanden den Hauch der neuen Zeit. — Von jener Periode datirt auch die Heranbildung einer eigentlichen englischen Kunst. — Man kann bis auf den heutigen Tag zwar nicht von einer besondern englischen Schule reden, und zu wirklich hervorragendem Einfluß ist die Malerei in England nie gediehen, denn noch heute mangelt dem Lande das eigentliche Verständniß, der ächte Geschmack, wie seine Denkmäler, wie die Ausstellungen der königlichen Akademie in der Hauptstadt, zur Genüge beweisen, aber doch hat es eine Reihe von Männern aufzuweisen, die in der Geschichte der Kunst einen ehrenvollen Platz einzunehmen berechtigt sind. — Diese Männer stehen dem deutschen Publikum ferner als manche andere Künstler, ihre Werke sind, die Hogarth's ausgenommen, wenig bei uns bekannt. So ist es vielleicht nicht ohne Interesse, einen Blick auf einige derselben zu werfen. — Die folgenden Zeilen können keine erschöpfende Darstellung der Künstler und ihrer Werke beabsichtigen, sondern wollen nur versuchen, durch eine leichte Charakteristik und kurze Schilderung ihrer Verhältnisse sie den Lesern näher zu rücken. —

1. William Hogarth.

Für den Fremden, dem es nicht leicht fällt, in England zu den reichen Privatsammlungen Zutritt zu erhalten, ist ein Besuch der Gallerie des South-Kensington Museum's besonders lohnend.

Man findet hier eine große Reihe von Werken der bedeutendsten englischen Maler in großer Mannigfaltigkeit und guter Auswahl. So kann schon ein Gang durch die Säle des Museums genügen, einen ungefähren Begriff von der Richtung und Thätigkeit der neueren englischen Kunst zu geben.

Gleich beim Eintritt in den ersten Saal trifft der Blick auf eine Reihe Hogarth'scher Gemälde, eine zusammenhängende Folge von Szenen, bekannt unter der Bezeichnung „die Heirath nach der Mode." — Dieses eine Werk erleichtert für sich allein schon das Verständniß von Hogarth's ganzem künstlerischen Wesen. Denn seine Vorzüge prägen sich in allen seinen Werken mehr oder weniger aus, und sind mit der ganzen Richtung der Zeit, mit dem Charakter des englischen Volkes, eng verwandt.

William Hogarth wurde am 10. Dezember 1697 zu London geboren, wo sein Vater ein armer Gelehrter war, der hauptsächlich von seiner Feder lebte, und dem die Verfertigung verschiedner grammatischer Lehrbücher keinen Zuwachs an irdischem Reichthum bringen konnte. Des Knaben Talent für die Kunst offenbarte sich frühzeitig durch die Illustrazionen, mit denen er, wohl oft zum Aerger des Magisters, seine Schreibhefte zu verzieren pflegte. Seiner Neigung nachgebend, und wohl auch, weil dem Vater die Mittel fehlten, seinem Sohn eine gelehrte Bildung zu verschaffen, trat der junge William als Lehrling in das Geschäft des Graveurs und Silberarbeiters Ellis Gamble ein, in welchem er mehrere Jahre arbeitete und seine Geschicklichkeit in der Kunst des Zeichnens, so weit es ihm möglich war, bei dem Graviren von Wappen, Schilden und allegorischen Figuren, die damals auf Silbergeräth und Schmucksachen aller Art beliebt waren, auszubilden suchte.

In dieser Stellung verweilte er etwa bis zum Jahr 1721, worauf er austrat und ein ähnliches Geschäft auf eigne Rechnung betrieb, sich daneben jedoch auch mit der Kupferstechkunst beschäftigte. Anfangs nur im Dienst der Buchhändler arbeitend, und kleine Stiche und Titelvignetten für die Ausschmückung der Bücher liefernd, machte er sich in weiteren Krrisen zuerst durch seine Illustrazionen zu Butler's bekanntem satirischen Heldengedicht „Hudibras" bekannt, bei denen er seinem angebornen Humor und seiner derben Laune freien Spielraum lassen konnte.

Denn schon früh zeigte sich in ihm dieser hervorstechende Charakterzug, den die Gabe scharfen Blicks und sicherer Beobachtung glücklich unterstützte. In der großen Welt von London bot sich ihm das Leben in den ver-

schiedensten Formen und Bildern dar; er lernte die dunkelsten Seiten des menschlichen Herzens kennen, und als stets wachsamer Beobachter des verworrenen, stets sich aufwickelnden und aufs Neue verwirrenden Knäuels, ch ärfte er seine Menschenkenntniß und sein Vermögen, mit Pinsel und Nadel getreue Bilder dieser Zustände und Lebensformen zu gestalten.

Allein der junge Künstler mochte fühlen, wie viel ihm noch an seiner Technik fehlte, und aus diesem Grund trat er noch einmal als Schüler in die Zeichen-Akademie des damals sehr geschätzten Malers Sir William Thornhill ein. Doch fand er hier nicht völlig die von ihm gewünschte Förderung. Die ganze Richtung der Kunst wie der Literatur war damals zopfig und steif; man glaubte die antike Poesie und Kunst noch verbessern zu können, ergötzte sich nur an allegorischen Gemälden aus der alten Götterwelt, setzte ihnen aber, um sie salonfähig zu machen, hohe Perrücken auf und gab ihnen Reifröcke. Natur und Schönheit waren gewichen. Ein Andodidakt, wie Hogarth, der nicht von Jugend auf in solcher Schulatmosfäre gelebt und diese erstarrte Welt in sich aufgenommen hatte, konnte natürlich solchem Geschmack sich nicht fügen, zumal seine ganze Neigung dem wirklichen Leben zugewandt war. Mit offener Bitterkeit sprach er sich gegen diese Richtung, gegen die ganze Art solcher Dressur aus, die ein jedes natürliche freie Talent unterdrücken müsse.

Daß er mit solchen Ansichten nicht lang ein Schüler Sir William's blieb, war vorauszusehen, zumal ihm die Tochter des Meisters besser zusagte, als der Meister selbst, und er sich gegen der Eltern Willen mit jener vermählte.

In Folge des gänzlichen Zerwürfnisses mit Thornhill sah sich Hogarth nun auf seine eigene Kraft allein angewiesen, und verlegte sich hauptsächlich auf Porträtmalerei. Er erwarb sich damit sein Auskommen, obwohl seine Kunst nicht mit der herrschenden Mode übereinstimmte. Hogarth war nicht der Mann, der zu schmeicheln verstand, er beleidigte sogar mehr als einmal seine Kunden durch seine derbe Auffassung und allzugroße Natürlichkeit. Mit am bekanntesten ist das Porträt Garricks, das den Künstler in der Rolle Richard's III. darstellt, wie er aus dem furchtbaren Traum emporfährt und mit den Schrecken seines Gewissens kämpft. Kräftig und erschütternd, ist das Bild doch unschön und hart. Auch sein eignes Porträt, das ihn mit seinem Hunde darstellt, gehört in jene Periode. Die einzelnen Porträts erweiterte indessen er bald zu sogenannten „Konversazionsstücken," in denen er ganze Gruppen und Familien porträtirte.

Aber erst das Jahr 1734 brachte ihm wirklichen Ruf, als er mit seiner Reihenfolge von Darstellungen „Der Weg der Buhlerin" hervortrat, in welchen er auf bisher noch unbekannte Weise Szenen des gewöhnlichen Lebens mit überraschender Kraft darzustellen wußte, und welche ihm auch die Gunst und die Verzeihung seines Schwiegervaters erwarben. Diesem ersten, überaus günstig aufgenommenen Versuch folgten nun ziemlich schnell viele derartige, bald didaktische, bald satirische Darstellungen, theils in Oel gemalt, theils nur gestochen, manche auch in beiderlei Form. Es ist hier nicht beabsichtigt, die einzelnen Werke, die ja besonders durch Lichtenberg's treffliche Erklärungen in Deutschland bekannt sind, noch einmal zu besprechen. Nach der „Buhlerin" folgte als Gegenstück „Der Wüstling", dann „Die schlafende Gemeinde", „Der erzürnte Musikus", „Die vier Zeiten des Tags", „Die wandernden Komödianten", „Die Heirat nach der Mode", „Der Auszug der königlichen Garden", „Der Hahnenkampf", mehrere Bilder aus den Bewegungen eines Wahltags u. a. m. Hogarth's Gesichtskreis blieb auf London und dessen nächste Umgebung beschränkt. Nur einmal versuchte er eine größere Reise und schiffte über den Kanal nach Calais. Dort zeichnete er in naiver Unbefangenheit ein Thor der Festung ab, und gerieth dadurch in ernste Ungelegenheiten, für die er sich später durch mehrere satirische Bilder auf Frankreich zu rächen suchte.

Diese Beschränkung ist für unseren Künstler charakteristisch. „Der Weise von Königsberg" konnte sein Leben lang in dem Weichbild seines Wohnortes bleiben, seine Gedankenschöpfungen waren mit der körperlichen Außenwelt nicht so eng verknüpft, seine Filosofie war dadurch nicht weniger großartig. Ein Maler jedoch, der an die Schönheit der körperlichen Erscheinung gewiesen ist, bedarf mehr als jeder Andere der Anregung durch Vorbild und Vergleichung. Daß Hogarth dieß nicht genug beachtete, hat er mit manchem Mißgriff gebüßt.

Er war zunächst ein Kind seiner Zeit, die nach den Stürmen zweier Revoluzionen in einen Zustand größerer Ruhe gelangt war. In dieser Stille wurde der prosaische Sinn mächtig und die Mittelmäßigkeit dominirte unter den ersten Fürsten des Hauses Hanover. Die Zeit des Schwungs, der Begeisterung, der Thatkraft war vorüber. Wie man in der Literatur zu den Gegenständen des gewöhnlichen Lebens herabstieg, nachdem das verflossene Jahrhundert Shakespeare

und Milton gekannt hatte, wie Addisson's „Spectator“ Bilder aus seiner Umgebung brachte und der Roman begründet wurde, so sagte sich auch die Kunst in England allmählich los von der in Steifheit verknöcherten idealistischen Richtung und schlug unter Hogarth's Vorantritt einen neuen realistischen Weg ein. Hogarth erhob sich zuerst gegen die herrschende Richtung, und indem er den ererbten Schulgeschmack abschüttelte, griff er in das volle Leben, dort seine Vorbilder, dort seine Lehrer, dort seine Ideale suchend, denn Hogarth's Ideal war die derbe nackte Wirklichkeit. Von dem Begriff des Ideals, wie wir es gewöhnlich auffassen, als einer höhern verklärenden Idee, hat er nicht die mindeste Ahnung gehabt; er erlaubte sich Alles darzustellen, wenn es nur der Wahrheit gemäß war. Dabei ist aber doch hervorzuheben, daß er nicht mit Freude in dem Schmutz wühlte, sondern immer seinem festen, bürgerlich-braven Geschmack nach, das Häßliche als häßlich und verabscheuungswürdig hinstellt. Er wird nicht lüstern, wenn er den Weg der Buhlerin schildert, nicht frivol, wenn er die Folgen einer liebeleeren Ehe darstellt, wohl aber wird er in der Wiedergabe der Wirklichkeit abschreckend und erstarrend, und sein Humor ist gar oft kalt und wehthuend.

Wie sein ganzer Bildungsgang lehrt, war Hogarth mit den Regeln der Zeichenkunst, der Farbe und Perspektive nicht völlig vertraut; er selbst hielt nicht viel davon, und seine Werke sind voll von Verstößen gegen diese Technik; seine Farbe ist hart und unharmonisch, seine Gemälde und seine Stiche zeichnen sich durch gedrungene Kraft aus, und wirken mehr durch die Idee, die mit ihnen verbunden ist, als durch sich selbst. Seine Bilder sind oft gar keine abgerundeten Kompositionen, seine Personen haben nicht selten Zettel im Mund mit den Worten, die sie reden, — und doch hat Alles bei ihm Leben und Bewegung. Seine Menschen sind von der Straße genommen; es ist bekannt, daß er überall, wo ihm ein charakteristisches Gesicht aufstieß, es sogleich zeichnete, und wäre es auch nur auf den Nagel seines Daumens gewesen.

Hogarth glaubte an sich und seine Bedeutung; er war von seiner Künstlergröße überzeugt, und meinte sogar mit jeder Schule, selbst der italienischen, sich messen zu können. Bei einer Gemäldeversteigerung hatte Sir Richard Großvenor vierhundert Pfund für eine „Sigismunda“ von Correggio geboten, und Hogarth über diesen Preis entrüstet, erklärte, für so viel Geld eine noch bessere „Sigismunda“ in derselben Manier malen zu wollen. Sir Richard ging darauf ein, und Hogarth lieferte ein Werk, das ihm eine große Demüthigung eintrug. Denn Grosvenor schickte ihm das Bild mit einem äußerst groben Brief zurück. Und in der That hatte Hogarth hierbei sein Talent und seine Kraft überschätzt, wie er überhaupt, so oft er sich in historischen Bildern höheren Ranges versuchte, immer scheiterte. Sein Gemälde: „Der Teich von Bethesda“, „Der barmherzige Samariter“, „Danaë“ beweisen dies hinlänglich. Merkwürdig genug, daß gerade der Mann, der das Häßliche und Abschreckende als sein Bereich beherrschte, ein Werk über die Schönheit schreiben konnte (Analysis of Beauty), das 1753 mit Hilfe einiger gelehrter Freunde erschien, und worin er die Schlangenlinie als die einzige Schönheitslinie und oberste abstrakte Regel aufstellte. Mit diesem Werk hat er freilich weder sich noch die Kunst weiter gebracht, die ohne seine Lehre schon lange das Gesetz und die Bedingung der Schönheit erkannt hatte.

Indem aber Hogarth der derbe, dem englischen Geschmack in Vielem entsprechende Volksmaler war, hat er noch in einer andern Hinsicht Bedeutung erlangt, indem er der eigentliche Schöpfer der englischen Karrikatur geworden ist. Nirgends ist der scharfe Geist der Satire mehr zu Haus, als in England, kein Volk hat mehr und größere Satiriker von Alters her; aber erst unter Wilhelm III. kam die Satire der Zeichnung von Holland nach England herüber, um in Hogarth gleich ihren Meister zu finden. So hat er den in der Geschichte jener Zeit übelberüchtigten Wilkes durch ein sehr ähnliches und dabei die niederen Leidenschaften hervorhebendes Porträt an den Pranger gestellt; so hat er den bekannten Dichter Pope in seinen Bildern angegriffen, und die ganze Art der englischen Karrikaturenzeichnung hat den Charakter, den ihr Hogarth aufdrückte, behalten, ein Beweis, wie sehr der Künstler darin den echt englischen Geist getroffen hatte.

Hogarth starb in London den 26. Oktober 1764, 67 Jahre alt, ein in seiner Art bedeutender Mann, der aber, wenn er auch seine berechtigte Stelle in der Kunstgeschichte einnimmt, doch glücklicherweise allein blieb, und den Satz nicht umstoßen konnte, daß nicht die Moral und die oft ekle Wirklichkeit, sondern nur die Schönheit in ihrer veredelnden und verklärenden Macht das alleinige Ziel der wahren Kunst sein kann.

Münchener Kunstbericht.

Moderne Plastik. — Der Promenadeplatz. — Der neue Fischbrunnen und „Ludwig der Baier" von Knoll. — Rathhausrestaurazion. — Architekten- und Ingenieur-Verein. — Italienische Landschaften von B. Fries. — Ein neues Werk von B. Genelli.

cw—. Wir dringen stets auf innige Versöhnung von Leben und Kunst. Das Ideal soll kein Erzeugniß abstrakter Bildung, sondern wahrer Humanität sein; das Kunstwerk darf sich dem Herzen des Volks nicht entfremden; es muß Allen als ein Spiegelbild ihres besseren Selbst erscheinen.

Es ist wohl unverkennbar, daß diese Forderungen, freilich oft in mißverstandener, entstellter Form, immer weiter in das lebendige Bewußtsein des Publikums und unserer Künstler eindringen. Am längsten hat sich die Skulptur gegen sie gesträubt. Jetzt scheint aber auch sie des falschen Klassizismus und der Romantik endlich losgeworden zu sein und einer ernsten Erfassung des modernen Ideals nachzustreben.

Immerhin bleibt aber gerade für die Regenerazion der höheren, monumentalen Sphären dieser Kunst noch viel zu thun übrig. Und zwar, wie wir glauben, besonders von Seiten des Publikums und der Auftraggeber. Wenn das Volk an den Monumenten unserer Plätze mit vorherrschender Gleichgültigkeit vorübergeht; wenn die tüchtigsten Leistungen unserer Bildhauer und Gießer ihm in der Regel nur solange interessant sind, als sie den Reiz der Neuheit haben, so liegt die Ursache davon hauptsächlich in dem durchgehenden Mangel eines lebendigen Zusammenhanges zwischen den Monumenten und ihrer Umgebung.

Wir brauchen kaum zu sagen, daß hiemit nicht bloß der formelle, äußerlich-ästhetische Zusammenhang, z. B. das Größenverhältniß einer Statue zu dem Bau, den sie schmückt, gemeint sein soll. In dieser Hinsicht pflegt man bei uns korrekt genug zu sein. Vielmehr um den inneren organischen Zusammenhang des Werks mit der umgebenden Welt handelt es sich. Wenn jeder beliebige Held, Staatsmann oder Denker auf jeden beliebigen Platz, in jede beliebige Umgebung hineingesetzt wird, wenn ein Max Emanuel mit Orlando di Lasso, Gluck, dem Historiker Westenrieder und dem Gesetzgeber Kreitmayr zusammen paradiren müssen, wie gegenwärtig auf unserm „Promenadeplatz", so widerspricht eine solche äußerliche Aneinanderreihung dem ersten Grundgesetze jeder Komposizion, der Forderung lebendiger innerer, wie äußerer Einheit. Der Feldherr gehört auf den Paradeplatz, der Dichter und Komponist vor Theater und Odeon, und es wird nicht schwer sein, für die Heroen jeder Geistesrichtung den Platz ausfindig zu machen, welcher ihnen gleichsam die geistige Sfäre für ihre monumentale Fortexistenz darbietet.

Unsere öffentlichen Plätze, besonders die des eigentlichen Volksverkehrs, kommen überdieß der monumentalen Skulptur in der Regel auf das freundlichste entgegen. Wir meinen durch die entweder schon bestehenden, oder leicht anzulegenden öffentlichen Brunnen. Hier, wo sich das Volk zu heiterer Geschäftigkeit, zum Kosen und Plaudern versammelt, wo man auf ringsumstehenden Bänken, unter schattigen Bäumen Kühlung und sinnige Ruhe finden kann, hier wäre der rechte Platz für die Entwicklung der monumentalen Plastik. Man stelle hier statt der ewigen alten Allegorieen den rechten Mann des Volks: den Staatsmann, den Dichter, den verehrten Fürsten, in voller Lebenswahrheit und Würde mitten in das Getreibe des Lebens hinein, und wir sind überzeugt, daß dadurch ein guter Theil jener kalten Unnahbarkeit unsrer meisten öffentlichen Denkmäler beseitigt würde; ja wir glauben sogar, daß dieses Verhältniß für die Erweiterung wahrer Popularität unsrer großen Männer von Nutzen sein könnte.

Es ist das übrigens wie ein eben hier in der Ausführung begriffenes Werk zeigen kann, nicht der einzige Weg, die Brunnenanlagen plastisch zu verwerthen. Unser Magistrat läßt den sogenannten „Fischbrunnen" auf dem Marienplatz in würdiger Weise restauriren. Der mit der Ausführung betraute Künstler, einer unserer begabtesten jüngeren Bildhauer, Konrad Knoll, hat es verstanden, die lokale mithisch-poetische Tradizion auf sinnige Art für den Schmuck des Brunnens zu benützen. Unter den althergebrachten Volksfesten, welche dem hiesigen Leben einen so eigenthümlichen Reiz verleihen, bildet der „Metzgersprung", der alljährlich am Faschingmontag auf dem Marienplatz exekutirt wird ein ganz besonderes Gaudium für Jung und Alt. Es geht nämlich die Sage, daß unsere gute Stadt der ehrsamen Metzgerzunft ihre Rettung von einer schrecklichen Pest zu verdanken habe. Man schrieb damals die Ursache des entsetzlichen Uebels dem Brunnenwasser zu, und das Volk wollte lieber verschmachten, als sich dem Brunnen nähern. Da faßten sich die wackern Metzger den Muth, sprangen in das Bassin des alten Fischbrunnens auf dem Hauptplatze der Stadt hinein, schöpften Wasser daraus und verspritzten dasselbe unter dem Jubel des erstaunten Volks muthwillig über den Platz. Der „Metz-

gersprung" ist die symbolische Wiederholung dieser rettenden That. Die Metzgerburschen müssen sich dabei durch Hineinspringen in das Wasser als reif für den Gesellenstand legitimiren. Natürlich ist das Experiment bei der kalten Jahreszeit keine Kleinigkeit und wegen des tollen Gebahrens der armen Jungen, die mit athemloser Hast das Wasser auszuschöpfen sich bemühen, ein köstliches Reizmittel der Faschingslachlust des Volks. Der Knoll'sche Brunnen sucht nun diesen heitern Augenblick zu verewigen. Auf einem hohen Pfeiler, der sich aus der Brunnenschale erhebt, steht der Metzgergesell der den Festzug anzuführen pflegt, eben im Begriff, das übliche „Hoch" auf den König auszubringen. Unter ihm gruppiren sich zunächst die Spielleute des Zugs, um den Sockel herum und auf der Basis desselben sitzen endlich die wasserschöpfenden Jungen. Dazwischen befinden sich Flachreliefs, welche auf die Pestilenz und ihren vermeintlichen Ursprung aus dem Wasser Bezug haben. Die Figuren sind lebendig, in einem kräftigen realistischen Stil gehalten, und wir zweifeln nicht, daß der Künstler bei der Ausführung im Großen auch dem nothwendigen architektonischen Aufbau, dem es in der Skizze noch an der genügenden Klarheit gebricht, völlig gerecht werden wird.

Daß derselbe auch zu größeren monumentalen Schöpfungen Beruf und Fähigkeit besitzt, hat er uns vor Kurzem durch die würdevoll und schön aufgefaßte Kolossalstatue Kaisers Ludwig des Baiern bewiesen, welche eine Zierde unseres in Restaurazion begriffenen Rathhauses bilden soll. Sie zeigt den Kaiser im Krönungsornat, aufrecht stehend, mit der Rechten das Schwert aufstützend, in der Linken die Urkunde haltend, durch welche Ludwig den Münchner Bürgern, die seine Sache so heldenhaft gegen Friedrich von Oesterreich vertheidigten, bedeutende Privilegien und Freiheiten verlieh. Das Werk soll an der Außenseite des Rathhausgiebels nach dem Marienplatz hinaus zu stehen kommen. Eine entsprechende Statue Heinrich des Löwen wird den nach dem „Thal" zugekehrten Giebel schmücken.

Es ist nicht zu verwundern, daß die erwähnten Restaurazionsarbeiten, die sich namentlich auf den Rathhausthurm erstrecken, in der Folge aber dem ganzen Aeußeren des alten Gebäudes eine neue Fisiognomie geben werden, hier mannigfachen Anstoß und Widerspruch erregt haben. Man hat in München an dem „Restaurazionsfieber", wie sich ein scharfer Kritiker in der Allgemeinen Zeitung ausdrückte, gar zu viel gelitten und möchte die öffentlichen Gelder lieber für die nothwendigen städtischen Anlagen, Pflasterung, Bewässerung u. dgl. woran wir noch immer keinen Ueberfluß haben, verwendet wissen. In diesem Falle wollen wir jedoch den magistratischen Behörden keinen Vorwurf gemacht haben. Die Restaurazion kann dem Rathhause jedenfalls nur zu einem ansprechenden Aeußeren verhelfen, und man thut Unrecht, wenn man den ästhetischen Gesichtspunkt unsern Behörden auszureden sucht, die ihn nur all zu selten mit in Anschlag bringen. Es kommt ferner überhaupt bei den Restaurazionsbauten vorzüglich darauf an, daß ihre Leitung artistischen und kunstverständigen Händen anvertraut ist, welche außer der ästhetischen Einsicht, Pietät für die würdigen Reste der Vergangenheit besitzen. Die büreaukratischen und klerikalen Einflüsse, mit denen obendrein gewöhnlich der antiquarische Dilettantismus irgend eines hochgeborenen Kunstfreundes Hand in Hand geht, das sind die wirklichen Krebsschäden der beliebten Restaurazionsarbeiten. So viel uns bekannt ist, liegt jedoch die Leitung des obenerwähnten Neubaues in den besten künstlerischen Händen, indem Hr. Stadtbauingenieur A. Zenetti, einer unserer gebildetsten jüngeren Architekten, mit derselben betraut wurde. Zenetti neigt sich zwar weniger dem gothischen Stil, den man beim Rathhaus anwenden muß, als der Renaissance zu, und hat in dieser Richtung, besonders an größeren Privatbauten, einzelnes Tüchtige und Ansprechende geleistet; wir hegen jedoch die Erwartung, daß er auch diesen, ebenso schwierigen als ehrenvollen Auftrag mit Geschmack und möglichster Schonung des Bestehenden lösen werde.

Als ein Zeichen regeren Lebens in unsern architektonischen Kreisen begrüßen wir die Gründung eines Münchener Architekten- und Ingenieurvereins, dessen Aufgabe, ähnlich den entsprechenden Vereinen andrer Länder, vornehmlich in der Förderung des wissenschaftlichen Austausches und des freundschaftlichen Einvernehmens der Betheiligten bestehen soll. So sehr es zu verwundern ist, daß eine derartige Vereinigung hier bisher nur in der lockeren Form einer „Gesellschaft" bestand, so lebendigen Antheil scheinen besonders die jüngeren hiesigen Architekten und Ingenieure an dem neuen Verein zu nehmen. Statutengemäß kann jeder selbstständige Techniker des In- und Auslandes und jeder Freund der Bauwissenschaften Mitglied desselben werden. Alle vierzehn Tage sind Generalversammlungen, in denen gewöhnlich größere wissenschaftliche Vorträge gehalten und Referate über die technischen Zeitschriften und sonstige Erscheinungen der Literatur verlesen werden. Wir wün-

schen dem Verein das beste Gedeihen und hoffen, daß auch ausländische Techniker und Vereine mit ihm in Verbindung treten werden, damit sich zwischen den hiesigen Architekten und den Kollegen im übrigen Deutschland nnd den Nachbarländern ein festeres Band knüpfe, als es bisher bestanden hat.

Bekanntlich ist vor Kurzem aus der deutschen Kunstgenossenschaft eine „Dürerstiftung" hervorgegangen, welche sich ähnlichen Zwecken im artistischen Gebiete widmen wird, wie sie die „Schillerstiftung" im literarischen verfolgt. Der hier lebende Landschaftsmaler B. Fries, ein geborner Badenser, hat zum Besten der Stiftung im hiesigen Glaspalast eine Ausstellung italienischer Landschaften veranstaltet, welche sich im Ganzen recht beifälliger Aufnahme zu erfreuen hat. Es sind im Ganzen vierzehn Bilder, welche zu einem größeren Ziklus von Ansichten gehören, in dem der Maler die Mannigfaltigkeit der italienischen Natur von der Lombardei bis nach Sizilien unter besonderer Berücksichtigung der Bodenbildung und Vegetazion zu veranschanlichen strebt. In der Komposizion und Zeichnung der Gemälde verräth sich ein feiner und edler Sinn für die eigenthümliche Größe und plastische Schönheit der italienischen Landschaft. Die malerische Ausführung ist ungleich, oft an's Dekorative streifend, in einzelnen Punkten dagegen recht warm und lebendig. Den meisten Bildern fehlt es nur an einer bestimmten poetischen Grundstimmung, so daß wir doch mehr umfangreiche Studien als vollendete Gemälde vor uns zu haben glauben. Daß dem Künstler übrigens auf der eingeschlagenen Bahn das Trefflichste gelingen wird, bezeugen die zwei sizilischen Landschaften „Bei Palermo" und „Der Aetna", welche mit groß angelegter Zeichnung ein leuchtendes Kolorit und eine höchst fleißige Durchbildung vereinigen.

Schließlich muß ich wenigstens mit zwei Worten auf das eben bei dem Besteller, Freiherrn v. Schack dahier, eingetroffene neueste Werk B. Genelli's hinweisen, welches unsere künstlerischen Kreise in eine allgemeine freudige Aufregung versetzt. Der Gegenstand des in Oel ausgeführeen Bildes ist die Geschichte des Herkules und der Omfale. Die etwa 12' lange und 8' hohe Tafel zerfällt in ein Mittelbild und eine Reihe von Seitenbildern nebst Pendentifs und Predellen, welche nach Art der Wandgemälde in der Farnesina angeordnet sind. Die großartige originelle Behandlungsweise der antiken Mithe, welche Genelli's Werken ihren hohen Rang unter den rein idealistischen Produkzionen der modernen Malerei vindizirt, zeigt sich in dieser Schöpfung mit koloristischen Vorzügen ausgestattet, welche man dem Meister bisher nicht nachrühmen konnte. Demselben fehlte es früher aber auch gänzlich an größeren, der Eigenthümlichkeit seiner Begabung entsprechenden Aufträgen. Frh. v. Schack, der bekannte Uebersetzer des Firdusi, hat das Verdienst, Genelli auf seiner wahren Bahn thatkräftig gefördert zu haben. Wie wir hören, ist der Meister bereits mit einem neuen großen Gemälde für Hr. v. Schack beschäftigt, welches einen Gegenstand aus dem alten Testamente behandelt und ebenfalls in Oel ausgeführt werden wird. Der kunstsinnige Besteller hat sich überhaupt eine kleine gewählte Gallerie besonders von Münchener Meistern gegründet, und läßt für dieselbe gegenwärtig ein besonderes Gebäude aufführen, eine für das an Privatmuseen arme München besonders erfreuliche Erscheinung.

Oesterreichischer Kunstverein.

April-Ausstellung.

—st— Die diesmonatliche Ausstellung ist bei weitem interessanter, anregender als die des verflossenen Monats. Unter den fünfzig ausgestellten Oelgemälden gibt es wohl abermals keine Meisterwerke, aber doch manches Bild, welches von Talent und Studium Zeugniß gibt, und auf Beachtung Anspruch macht.

Das Bedeutendste der Ausstellung sind jedoch unbedingt die beiden Original-Kohlenzeichnungen von Kaulbach, zu zwei Friesen im Berliner Museum, wo sie in Stereochromie ausgeführt sind. „Sie gehören zu den zwei kolossalen Gestalten, deren eine die Skulptur die andere die Malerei vorstellt. Beide Gestalten sind sehr ernst gehalten; die Friese dagegen, welche über diese allegorischen Figuren weglaufen, sind sehr heiterer Natur. Der Fries über der Skulptur stellt vor, wie sich zwei Berliner Bildhauer um eine Bestellung raufen; ein dritter, der Protekzionsjüngling, kommt dazu und erntet den Lorbeer, so wie die Arbeit. Zu beiden Seiten Düsseldorfer und Berliner Kunstgelehrte. Der zweite Fries hat die Repräsentanten der drei Kunstrichtungen zum Gegenstande. Der Berliner Zopf, der Düsseldorfer Romantiker und der Münchner Idealist schwören, wie die Männer auf dem Rütli, die Tirannei der Geschmacklosigkeit zu bekämpfen. Die beiden Ge-

stalten links und rechts — das erleuchtete Geschlecht der Berliner Aesthetiker." *)

Dieser äußerst heikliche Gegenstand ist mit einem wirklich genialen Humor und mit echt satirischer Schärfe behandelt. Dabei ist aber auch die Zeichnung, als solche betrachtet, sowohl in der Komposizion als in der Ausführung eine der gelungensten, die Kaulbach noch geschaffen.

Für die Ausstellung dieser beiden Kartons verdient der Verwaltungsrath des Vereins den wärmsten Dank, dabei könnte es aber nicht schaden, wenn er sich von dem Gegenstande derselben wohl durchdringen ließe, und sich eine Figur daraus als Warnungszeichen auf den Sitzungstisch aufstellen möchte. Wir meinen den „Protekzionsjüngling", welcher nachgerade anfängt, sich im Kunstverein als Autokrat zu geberden. Wie sonst könnte man es erklären, daß solche Bilder, wie Nr. 20, 34 und 39 von F. G. Waldmüller, in einem „Kunst-" Verein Aufnahme finden? Es gibt wahrlich kein Aushängschild im kleinsten Städtchen, kein „Unglückstaferl" auf einsamen Waldweg, welches mit diesen Erzeugnissen der Malerei nicht siegreich die Konkurrenz bestehen würde. Das Ausbreiten der Farben auf einer Leinwand kann man Niemanden wehren, aber das Ausstellen solcher Produkte ist eine Versündigung an der Kunst, die nicht scharf genug gerügt werden kann. Wir wären doch begierig zu wissen, ob sich auf dem ganzen Erdball ein Mensch finden würde, der für diese drei Produkte des Hrn. Waldmüller den verlangten Preis von 1500 fl., sage fünfzehnhundert Gulden, geben würde. Der Mann wäre dann würdig, selbst ausgestellt zu werden.

Als relativ bestes Bild der Ausstellung muß de Keyser's „Karl der Große, beim Anblick der normännischen Schiffe Thränen vergießend", bezeichnet werden. Das Bild ist ernst und würdig, ohne jede Effekthascherei; der Kopf hat Ausdruck und Charakter, die kolossale Gestalt etwas Imponirendes; die technische Ausführung ist wie immer bei de Keyser vorzüglich.

Im geraden Gegensatze zu diesem Bilde befindet sich jenes Gräffle's, „Hermann's Triumf" darstellend. Es ist gesucht, gekünstelt, geziert, die Komposizion unklar, die Ausführung preteuziös und nach Effekt jagend. Dabei fehlt dem Ganzen der Ernst, die Weihe.

Ein ebenfalls sehr preteuziös auftretendes und ebenfalls verfehltes Bild, ist Ender's „Shakespeare, der Königin Elisabeth von England sein Trauerspiel Makbeth vorlesend." Wir nannten es verfehlt, weil es historisch unwahr ist. Nicht bloß deshalb, weil, wie der „Wanderer" sehr gelehrt nachweist, die Personen zu jung und nicht ähnlich sind, und der Maler durch die Gruppirung Shakespeares, Leicester's und Raleighs einen Anachronismus begangen hat, sondern weil die ganze Komposizion unwahr ist. Das ist kein Shakespeare, das ist keine Elisabeth, das ist keine Gruppe aus damaliger Zeit. Es ist eine durch und durch moderne Theaterszene, weiter nichts. Die Details an dem Bilde, wie Kostüme, Möbeln, Teppiche, sind sehr fleißig und sorgfältig ausgeführt.

Von de Vigne befindet sich in der Ausstellung eine recht schätzenswerthe Arbeit: „Hochzeitszug des Genter Malers van der Meeren." Die geschickte Gruppirung der vielen Personen, die pittoresken Anzüge, das eigenthümliche, durch seine besondere Ruhe wohlthuende Kolorit, geben dem Gemälde etwas sehr Anziehendes.

Signol's „die Erscheinung des Herrn" ist wie die meisten französischen, religiösen Bilder ohne jede tiefere, religiöse oder poetische Stimmung, bloß gemacht. Dabei wird das Bild durch einen spiegelblanken Firniß gänzlich verunstaltet.

Eine frische, allerliebste kleine Landschaft von Koeckoeck, mahnt uns an den eben erfolgten Tod des Künstlers.

Aigner's „Weibliches Porträt" ist ein sorgfältig ausgearbeitetes Bild. Die Idealisirung des Originals lag wohl nicht in der Absicht des Malers; auch widersetzt sich die moderne Damentoilette diesem Vorhaben auf das entschiedenste. Ob das Porträt ähnlich, können wir nicht urtheilen, da uns das Original nicht bekannt ist; das Kolorit ist lebhaft und wahr, das ganze Bild gut abgerundet und abgeschlossen.

Ein Porträt von Deker ist ziemlich gelungen. Zu nennen wären noch ein Studienkopf von Rösler und ein Pastellporträt von Anna Meyer.

Unter den Genrebildern wären hervorzuheben: Schreyer's „Uhlanen-Vorposten," Spizweg's „Mauthhaus an der Tirolergrenze", Mathilde Esch's „Mährisches Bauernmädchen mit einem Hunde."

Unter jenen Erzeugnissen, welche denen des Hrn. Waldmüller am nächsten kommen, wollen wir bezeichnen: „Kinder-Porträts" von Kurzbauer, „Landschaft" von Schweminger und „Partie aus Steiermark" von Fritsch. Die übrigen Bilder sind nur unbedeutend.

*) Des Künstler's eigener Kommentar. Siehe Ausstellungs-Katalog.

Bei der Umhängung am 15. April wurde die Ausstellung mit zwei neuen Bildern bereichert. Das eine, „Das Vorzimmer eines Fürsten" von Flüggen, ist ein Genrebild im weiteren Sinne. Schade, daß es unvollendet geblieben; die Figuren haben Charakter und die verschiedenen Kontraste zwischen den Harrenden sind glücklich ausgedrückt. Das zweite ist von Freese und zeigt uns „Hirsche von Wölfen angefallen." Effekthascherei, Affektazion, Unwahrheit, grelles Kolorit und dafür 200 Friedrichsd'or!

Ueber die Zeichnungen und Aquarelle ist nichts Erhebliches zu sagen. Die plastische Kunst findet diesmal eine reichere Vertretung als sonst, jedoch nur in den Werken eines einzigen ihrer Jünger, des Bildhauers Meixner. Wir haben schon weit bessere Werke des talentirten jungen Mannes gesehen.

Kleine Chronik.

g.— **Die Kunst- und Alterthumssammlung** des „germanischen Nazional-Museums" in Nürnberg erhielt, dem achten Jahresberichte zufolge, im verflossenen Jahre einen Zuwachs von 10192 Nummern, darunter 8832 Geschenke, so daß sie jetzt insgesammt aus 93200 Stücken besteht. Besonders sind zu erwähnen die reiche Schenkung von 4518 meist alten Porträts und andern Alterthumsgegenständen der Frau H. Schröder in Altona, die Prachtwerke der Kunstanstalt Piloty und Löhle in München, eine aus mehreren zwanzig Stücken bestehende Harnischsammlung der Familie der Freiherrn von Künsberg, der große silberne Reliquienschrein aus dem 15. Jahrhundert zur Aufbewahrung der deutschen Reichsheiligthümer von der Kirchenverwaltung zu Nürnberg, eine von Albrecht Dürer gemalte Prozessionsfahne und höchst werthvolle Skulpturen und Gemälde, Kupferstiche, Gold-, Silber- und Speckstein-medaillen, Schmuckſachen u. dgl.

Ein spanisches Kunstblatt. Dasselbe erscheint in Madrid seit Anfang dieses Jahres in zweimonatlichen Lieferungen unter dem Titel „El Arte en Espana" und hat, nach dem Prospekt, sich hauptsächlich die Aufgabe gestellt, die Kenntniß und das Verständniß der Kunstwerke, der Malerei, Skulptur und Architektur, an denen Spanien so reich ist, zu verbreiten. Die ersten Lieferungen enthalten mehrere interessante Aufsätze. Auch werden dem Journal Holzschnitte und Radirungen beigegeben.

Bremer Künstlerverein. In einer General-Versammlung des Künstler-Vereins am 19. v. M. wurde die Bildung einer Abtheilung für bremische Geschichte und Alterthümer beschlossen, die sich die Erforschung und Erhaltung der im bremischen Staate befindlichen historischen und künstlerischen Denkmale der Vorzeit zur Aufgabe machen und durch die Herausgabe der geeigneten Gegenstände das Interesse für Bremens Vorzeit sowohl innerhalb der Stadt als im übrigen Deutschland beleben wird.

Kölner Museum. Die Museums-Kommission hat, dem Vernehmen nach, beschlossen, daß das Museum Wallraff-Richartz am 1. Mai d. J. eröffnet werden soll. Bis dahin wird auch der so lange Jahre vermißte Katalog der städtischen Kunstschätze, dessen die kölnische Schule umfassender Theil bereits druckfertig ist, dem Publikum vorliegen.

Brünner Kunstausstellung. Es hat sich in Brünn ein Komité gebildet zur Veranstaltung einer Ausstellung von alterthümlichen und neuen Kunstgegenständen, in welcher namentlich das Mittelalter reich vertreten sein wird.

Lokales.

W. F. E. **Das Wiener Gewerbekunstblatt.** Soeben erschien im Verlage von Reiffenstein und Roesch das erste Heft eines sogenannten zweiten Jahrganges des „Gewerbekunstblattes", welches unter der Aegide des nied. österr. Gewerbevereins im Jahre 1858 seinen Anfang nahm. Damals wurde das Kunstblatt bei Hartinger gearbeitet und war bei Paterno in Kommission. Der Gewerbeverein brachte bedeutende Opfer dem Unternehmen und doch wollte es sich nicht recht Eingang verschaffen, daher die zweijährige Pause. Wir begrüßen die erneuerte Bestrebung des Gewerbevereins mit wahrer Freude, denn dieser in Oesterreich beinahe vereinzelt dastehende Versuch der emporblühenden Industrie mit heimischer Kunst beizustehen, um sie zur herrlichen Pflanze zu gestalten, ist äußerst verdienstlich; — leider ist dieser Versuch bei seinem zweiten Anlauf minder glücklich als bei seinem ersten. Die 24 Blätter des ersten Jahrganges, von denen 15 der jedenfalls talentvolle Storno zeichnete, sprechen deutlich die Tendenz aus, sich an einen bestimmten Stil (den gothischen) anzuschließen. Die Zerfahrenheit des modernen Geschmacks soll ja auch dadurch bekämpft werden, daß man klassische Stilformen regenerirt. Insbesondere ist der gothische Stil als nazionaler zu betreiben. In dieser Richtung hatte der erste Jahrgang sogar einige höchst werthvolle Arbeiten aufzuweisen; so z. B. den Kronleuchter und das Glasserviee von Hansen. Die 4 jetzt vorliegenden Blätter sprechen keine andere Tendenz aus, als die Adopzion des modernen Geschmacks, wie er leibt und lebt. Das Blatt mit Stühlen und Stuhllehnen von Gerber scheint es darin am weitesten gebracht zu haben und ist ganz werthlos. Die Zeichnung eines Pokales von Hansen entspricht nicht den sonstigen vortrefflichen Leistungen dieses Künstlers. Auch der tüchtige Stork scheint sich bei dem Entwurfe eines Diplomdeckels an Modernität überboten zu haben. Wie schön sind dagegen die von Habenicht in Lederplastik nach alten Mustern ausgeführten Einbände des Missale romanum von Reiß, welche zu den interessantesten Gegenständen der Londoner Exposizion gehören werden. Eine Holzfüllung von Schönthaler (Bankgebäude) bildet das 4. Blatt. — Die Ausstattung des Ganzen ist lobenswerth, der Preis sehr mäßig.

A. L.— **Rothschilds Marmorstatue.** Die Direkzion der Nordbahn errichtet im hiesigen Bahnhof dem Freiherrn Mayer Anselm von Rothschild, als Gründer der Bahn eine überlebensgroße Marmorstatue. Die Konkurrenz-

modelle sind bereits von den Bildhauern Meixner und Gasser in Wien und Max in Prag eingesendet worden und wird die Ausführung des Preismodells in Bälde erfolgen. Nach mosaischen Begriffen sind monumentale Bildnisse nicht zulässig, im gegenwärtigen Falle wird jedoch davon Umgang genommen. Den Künstlern soll der Auftrag zugegangen sein, die Statue im Frack darzustellen, einem wenig ästhetischen Kleidungsstück; ein faltiger Mantel würde sich schöner und reicher ausgenommen haben Diese Statue wird die erste sein, welche in Wien einem berühmten Privatmann errichtet wird.

Staatsstipendien für Kunstzwecke. Im verflossenen Monate wurde dem Abgeordnetenhause eine von 406 Schriftstellern und Künstlern unterzeichnete Adresse überreicht, in welcher der Wunsch ausgesprochen wird, daß in dem nächsten Staatsvoranschlage auch für Kunstzwecke eine angemessene Summe ausgesetzt werde. Der Finanzausschuß, welchem diese Eingabe übergeben wurde, hat nun auf Grund der in derselben angeführten Motive beschlossen, zu beantragen, daß alljährlich eine Summe von 10,000 fl. zu Stipendien für junge begabte Künstler aus allen Theilen des Reiches bewilligt werden möge.

Zur Restaurazion des Stefansdoms. Die Restaurirungs-Arbeiten im linksseitigen Schiffe der Stefanskirche sind nun beinahe gänzlich vollendet. Die Pfeiler, welche seinerzeit wegen der Aufstellung der Altäre an den Seitenwänden entfernt wurden, sind wieder hergestellt und durchgehends neue Baldachine aufgemacht worden. Der untere Theil der Wände wird vorläufig nicht restaurirt, da neben dem Schiffe der Bau einer geräumigen Sakristei projektirt ist, zu welcher ein Eingang gemacht wird. Die alten Grabsteine und historischen Merkwürdigkeiten wurden in die Katakomben versenkt, wo sie später geordnet aufgestellt werden; von den alten Altären ist blos einer aufbewahrt worden, die übrigen wurden zerschlagen und als Brennholz benützt. Im alten Mauerwerk wurden Grabsteine von hohem Alter, die als Bausteine verwendet wurden, aufgefunden. Die vorgefundenen Statuen werden renovirt und wieder aufgestellt, die fehlenden durch neue ersetzt.

Votivkirche. Für das Jahr 1862 ist für die Votivkirche folgendes Bauprogramm festgesetzt: Es soll die Thurmpartie bis zur Höhe des Mittelschiffes und das Mittelschiff selbst bis zum Querschiffe gebaut werden. Die Steinmauern werden die Höhe von 15 Klaftern erreichen und der Beschauer wird sich ein Bild von den eigentlichen Dimensionen der inneren Kirche bilden können; an der Façade wird die große Fensterrose, an den über die Seitenschiffe emporsteigenden Mauern des Hauptschiffes werden die Fenster deutlich hervortreten.

Museum der Gipsabgüsse. Am 17. d. M. ist die vom Staatsministerium zusammengesetzte Kommission, welche Reformvorschläge über das sogenannte Museum der Gipsabgüsse zu machen hat, zum ersten Male zusammengetreten. Die Schritte der Kommission sind, wie die „Wiener Zeitung" mittheilt, so eingeleitet, daß eine praktische Erledigung der von allen Seiten als dringend bezeichneten Angelegenheit nicht zu bezweifeln ist. — Hoffentlich wird man es auch ermöglichen, daß vom Publikum ohne bureaukratische Weitläufigkeiten und zu erträglichen Preisen Gipsabgüsse und reduzirte Kopien der werthvolleren Bildwerke des Museums bezogen werden können.

Zur „Konkordia-Lotterie." Das Komité des „Hesperus" hat aus dem Reinertrage des „Hesperus"-Balles ein Oelgemälde: „Landschaft von F. Feid," angekauft und dasselbe der Geschäftsleitung der „Konkordia-Lotterie" mit der Widmung zustellen lassen, selbes der Lotterie als Treffer einzureihen. Hiedurch wurde die ohnehin reich dotirte Gemälde-Lotterie auf 661 Treffer erhöht. Feid's „Landschaft" ist in der Gewinnausstellung der „Concordia-Lotterie" zur öffentlichen Besichtigung bereits ausgestellt.

Die Fresken im Arsenal. Bekanntlich wird das Museum im Arsenal mit einem Zyklus von Freskogemälden geschmückt. Mit der Anfertigung derselben ist Prof. Karl Blaas beauftragt. Er malt in die vier Hauptfelder: 1. Sieg Rudolf's über Ottokar, 2. Sieg Ferdinands I. über Zapolya, 3. Sieg Eugen's über die Türken bei Zenta, 4. Sieg Erzherzogs Karl über Napoleon bei Aspern

Für den Stadtpark. Die im Materialdepot der Stadt Wien aufbewahrte kolossale Büste Sr. Maj. des Kaisers Ferdinand wird, dem Vernehmen nach, in einer der städtischen Gartenanlagen aufgestellt werden.

Künstler-Maifest. Das Albrecht Dürerfest wird auch heuer am Kahlenberge abgehalten werden. Diesmal soll der Festzug unterbleiben. Die Künstler werden sich am Kahlenberge versammeln, die Erinnerungsfeier vor dem Denkstein abhalten und dann ein kostumirtes Ballfest veranstalten.

Deutsche Künstlerversammlung. Seit 20. April befinden sich die Wiener Künstler Karl Geiger und Gustav Gaul als Abgeordnete der Wiener Kunstgenossenschaft in Salzburg, um das Programm für die im September daselbst stattfindende deutsche Künstlerversammlung mit dem Festkomité zu vereinbaren.

Franz Gruber †. Am Palmsonntag starb der emeritirte Professor an der Wiener Akademie der bildenden Künste, Franz Gruber, als Blumenmaler ausgezeichnet, im 60. Jahre. — Einen ausführlichen Nekrolog des als Mensch und Künstler gleich ehrenwerthen und liebenswürdigen Mannes bringen wir in der nächsten Nummer.

Versteigerung von Kunstgegenständen Das Komité zur Ordnung des Besitzstandes Hanns Gasser's macht bekannt, daß vom 28. April bis 3. Mai in dem Atelier zu Hungelbrunn Nr. 4 die freiwillige Versteigerung daselbst ausgestellter Kunstgegenstände aus dem Besize Gasser's stattfinden wird. Der Erlös hat die Bestimmung, dem genannten ausgezeichneten Bildhauer eine gesicherte Existenz zu gründen und so sein Wirken dem Vaterlande zu erhalten.

Briefkasten. Dr. W. U. in Göttingen: Wird uns sehr willkommen sein. — cw. in München: Wir danken verbindlichst. Näheres brieflich. — A. L. hier: Sämmtlich erhalten. Nr. 1 nicht annehmbar. Wir erbitten uns Ihren Besuch. — E. hier: Der 2. Artikel für die nächste Nummer zurückgelegt.

Für die Redakzion verantwortlich:
Julius Schwenda.

Druck und Verlag von
J. Löwenthal.

Recensionen.

№ 5. Wien.

Erster Jahrgang. Mai 1862.

Monat-Beilage

für bildende Kunst.

Diese Monat-Beilage erhalten die Abonnenten der „Recensionen" gratis.

Das Hauptblatt der „Recensionen" (achter Jahrgang) erscheint jeden Sonntag. — Man abonnirt: Expedizion der „Recensionen" Wien, hoher Markt, 541, im 1. Stock (sowie in allen Buchhandlungen) für Wien mit Zustellung und für die Provinzen mit Postversendung: viertel jährig 3 fl., ganzjährig 12 fl.; für das Ausland vierteljährig 2 Thlr., ganzjährig 8 Thlr. — Einzelne Nummern 30 kr.
Redakzion: Hoher Markt, 541, im 1. Stock.

Inhalt: Die monumentalen Neubauten Wiens. II. — Die vier Hauptepochen der Bildhauerkunst in Berlin. — Leipziger Kunstbericht. — Die Londoner Ausstellung. — Oesterreichischer Kunstverein. — Lokales.

Die monumentalen Neubauten Wien's.

II.

Die Altlerchenfelder-, Heilands- und Lazzaristenkirche. — Die Architekten Müller, Ferstl und Schmidt.

C.W.— In der Reihe der monumentalen Neubauten Wien's gebührt selbstverständlich der Vorrang den religiösen Werken, unter denen wir vorerst die Altlerchenfelder Kirche, dann die Heilandskirche und die Lazzaristenkirche in's Auge fassen wollen.

Wir haben bereits erwähnt, daß die Kirche zu Altlerchenfeld ursprünglich im Rokkokostile nach einem vom Hofbaurathe Sprenger entworfenen Plane hätte ausgeführt werden sollen, und daß das Jahr 1848 einen Stillstand in den bereits begonnenen Arbeiten herbeigeführt hatte. Ende Juli des gedachten Jahres wurde ein Konkurs zur Einsendung neuer Pläne ausgeschrieben und der 16. August als letzter Termin zur Vorlage derselben bestimmt. Fünfzehn Konkurrenten, darunter auch der Schweizer Architekt J. G. Müller, hatten sich eingefunden, und entwarfen in diesem unglaublich kurzen Zeitraume neue Pläne, wobei es eine nicht zu umgehende Bedingung des Konkursprogrammes war, die bereits gelegten Grundmauern der Kirche zu benützen, so daß daher der Grundriß der Kirche in Bezug auf die Umfassungsmauern und die Breite der Schiffe bereits gegeben war.

Bei dem am 17. August abgehaltenen Schiedsgerichte fiel die Wahl auf das Projekt des Architekten Müller, dem auch die artistische Leitung des Baues übertragen wurde. Noch im Herbst 1848 schritt Müller an die Ausführung der Pläne, so daß vor Eintritt des Winters der Grund ringsum herausgemauert und die Mauern des Presbiteriums auf eine Höhe von $2\frac{1}{2}^0$ und bei den Thürmen auf je 5' gebracht waren. Ein eigenthümliches Verhängniß waltete indeß über diesem Baue. Müller, seit mehreren Jahren mit einem Brustübel behaftet, unterlag im Frühjahre 1849 der Aufregung und übermäßigen Anspannung seiner geistigen Kräfte, und starb in einem Alter von 29 Jahren zu Anfang des Monats Mai 1849. Für das Gedeihen des Baues der Altlerchenfelder Kirche drohte durch diesen erschütternden Zwischenfall neue Gefahr. In dem Nachlasse Müllers fanden sich fast nur die Konkurspläne und Skizzen zu einzelnen Bautheilen vor, während die eigentlichen Baupläne, sowie die künstlerische Durchbildung aller Detailpläne mangelten. Glücklicher Weise war Müller vom Beginne des Baues an mit zwei Architekten befreundet, von denen der eine im amtlichen Auftrage die technische Bauleitung zu führen und der zweite in Müllers Atelier gearbeitet hatte, so daß daher Beide in die künstlerischen Intenzionen desselben eingeweiht waren.

Ingenieur J. Fiedler und Architekt Sitte brachten die Pläne Müllers — genau nach seinen Ideen — zur Ausführung und hatten den Bau im Jahr 1853 so weit hergestellt, daß in dem darauffolgenden Jahre mit der inneren Ausschmückung der Kirche begonnen werden konnte. Letztere, in Bezug auf die Leitung des ornamentalen Theiles dem Oberbaurathe van der Nüll und in Bezug auf die Konzepzion des figu-

ralen Theiles dem Professor Führich übertragen, wurde im Jahr 1861 vollendet, so daß am 29. September 1861 die feierliche Einweihung derselben vorgenommen werden konnte.

Wenn wir den nun fertigen Bau in seiner Gesammtwirkung überschauen, so wird sich zwar vom Standpunkte stilistischer Strenge Manches dagegen einwenden lassen, aber unzweifelhaft trägt die Kirche das Gepräge künstlerischer Durchbildung an sich. Wiewohl in der Disposizion der Räumlichkeiten den Grundsätzen der deutschen mittelalterlichen Kirchenarchitektur folgend, so läßt sich doch an ihr das Studium der italienischen Kirchen des 14. und 15. Jahrhunderts — namentlich in Bezug auf den Kuppelbau — nicht verkennen, und es scheint auch vorzugsweise Müllers Gedanke gewesen zu sein, eine Verschmelzung beider Elemente zu Stande zu bringen. Im Grundrisse hat die Kirche die Gestalt einer dreischiffigen Anlage mit einem Querschiffe und einem absidenförmigen Chorschlusse; das mit Kreuzgewölben abgeschlossene Mittelschiff ist überhöht, die Seitenschiffe sind wie bei den alten romanischen Anlagen sehr schmal und verhältnißmäßig niedrig. Ueber der Vierung des vorspringenden Kreuzungsschiffes erhebt sich eine achteckige Kuppel mit einem gleichfalls achteckigen Thürmchen. Sämmtliche Gewölbe werden von Pfeilern getragen, deren Gliederungen abwechselnd aus vorspringenden Halbsäulen bestehen. Das Aeußere ist einfach und würdevoll gehalten, entspricht aber — was Müller schwerlich zugegeben haben dürfte — nicht vollständig den Anforderungen eines durchgebildeten Backsteinbaues, indem theilweise der Verputz angewendet ist, und nur sämmtliche vortretende architektonische Gliederungen, wie Strebepfeiler, Gesimse, Bogenfriese und Lisenen zur Hervorhebung ihrer konstruktiven Bedeutung in unverputzten, eigens sorgfältig gebrannten Ziegeln ausgeführt wurden Auf der Westseite erheben sich zwei vierseitige Thürme in einer Höhe von 36 Klaftern, die an den Ecken von kleinen Thürmchen flankirt, mit spitzen Dachpiramiden aus Holz konstruirt abschließen, und über dem Mittelschiffe oben durch eine offene Gallerie mit einander verbunden sind, welche zugleich den Dachgiebel maskirt. Ueber der Vierung des Kreuzschiffes erhebt sich der Kuppelbau, Haupt- und Seitenportale sind, ziemlich stark hervortretend, mit reicher ornamentaler und figuraler Ausstattung aus Stein ausgeführt. — Weit über die Bestimmung einer einfachen, wenn auch großen Pfarrkirche hinaus ist die Ausschmückung des Innern. Treten wir in das Innere derselben, so überraschen der Reichthum und die Pracht der Ausstattung. Wohin das Auge sich wendet, tritt ihm an den Wänden, Gewölben und Pfeilern der Glanz buntwechselnder Farben, eine Fülle von reizenden, schön stilisirten Ornamenten und zwischen diesen auf größeren und kleineren Flächen theils einzelne Figuren, theils ganze Szenen aus dem alten und neuen Testamente entgegen. Aber trotz der Gold- und Farbenpracht begegnet man nirgends einem grellen, blendenden Effekte. All' die bunten, aber harmonisch wechselnden und bestimmt von einander geschiedenen Farbentöne der Ornamente erdrücken nicht, sondern wirken wohlthuend und anziehend und — was vor Allem bewundert werden muß, — das ist das edle Maßhalten des Künstlers in der Behandlung der Verzierungen, so daß diese nirgends die Wirkung der Gemälde beeinträchtigen, nirgends scharf oder störend hervortreten, sondern eine Gesammtwirkung des ornamentalen und figuralischen Theiles erzielt ist. Zu dem Allen kommt noch die reiche Ausstattung der Altäre und Luster, der Kanzel und der Orgel u. s. w., die alle unter einer künstlerischen Leitung ausgeführt wurden, und den weihevollen Anblick des Gotteshauses in nicht geringem Maße erhöhen.

In der Altlerchenfelder Kirche hat die monumentale Kunst Oesterreich's einen ihrer schönsten Erfolge gefeiert; sie hat gezeigt, was sie zu leisten im Stande ist, wenn ihr die Gelegenheit geboten wird, und von diesem Gesichtspunkte hat auch dieser Bau eine weittragende Bedeutung. Man mag Einzelnes zu tadeln Grund haben, und namentlich das geringe Verständniß beklagen, welches hiebei die Schöpfer der Wandgemälde im Hinblick auf den Stilcharakter der Kirche an den Tag gelegt haben, man mag vielleicht manches Detail nach den gewonnenen Erfahrungen heute besser und schöner ausführen, im Ganzen bildet sie eine der bedeutendsten Kunstschöpfungen der Gegenwart, sie entspricht vollständig der Aufgabe, welche man an die moderne Architektur stellen kann, und ist geeignet, den Ruf der Wiener Künstler in dem Urtheile des In- und Auslandes bedeutend zu heben. Wir dürfen nur einen Blick auf das werfen, was unmittelbar vor dem Beginne des Baues der Altlerchenfelder Kirche in Wien geleistet wurde, und der Unterschied wird jedem Unbefangenen klar vor das Auge treten. Oder hat die Architektur der Jägerzeiler Pfarrkirche, die verhältnißmäßig nicht geringere Mittel in Anspruch nahm, auch nur entfernt Anspruch, mit jener in Altlerchenfeld in einen Vergleich zu treten — geschweige denn jener wahrhaft beklagenswerthe Bau, der in

Meidling aufgeführt wurde? Wurde nicht in beiden das Prinzip der mittelalterlichen Kirchenarchitektur, welches doch, wie jeder Fachmann zugeben muß, auf diesem Gebiete maßgebend ist, zur Karrikatur ausgebildet? Und was noch ferner in Anschlag gebracht werden muß, ist die Thatsache, daß durch den Bau und die Einrichtung der Altlerchenfelder Kirche das Kunsthandwerk wieder einen erheblichen Schritt vorwärts auf der Bahn seiner Ausbildung gemacht hat. Es ist mit bedeutenden Künstlern wieder in nahe Berührung getreten, hat Gelegenheit gefunden, sich an stilistischen, von bestimmten Grundsätzen geleiteten Arbeiten zu üben und von der rohen fabriksmäßigen Behandlung bestimmter Gefäße und Geräthe abzugehen; daher auch ein eigenthümlicher Zug durch alle Detailleistungen der Altlerchenfelder Kirche geht, und erstere nicht nur mit einem feinen künstlerischen Geschmacke, sondern auch mit einer gewissen Solidität gemacht sind.

Wenige Jahre nach dem Beginne des Baues der Altlerchenfelder Kirche war den Architekten die Lösung einer neuen, nicht minder bedeutenden künstlerischen Aufgabe zugefallen, nämlich der Bau der Votivkirche. Bekanntlich gab die Veranlassung hiezu die Rettung des Kaisers aus der ihn bedrohenden Lebensgefahr im Februar 1853. Zur Erinnerung an dieses hochwichtige Ereigniß brachte Erzherzog Ferdinand Max die Erbauung einer Kirche in Vorschlag, stellte sich an die Spitze eines Aufrufes zur Herbeischaffung der nöthigen Geldmittel, und umgab sich für die Ausarbeitung des Konkursprogramms mit einem Beirathe von kunstverständigen Personen. Die eingeleitete Sammlung war von solch' einem glänzenden Erfolge begleitet, daß die erhabene Idee rasch zur Verwirklichung gebracht werden konnte. Am 24. März 1854 erschien bereits das Konkursprogramm, in welchem alle Architekten des In- und Auslandes zur Theilnahme eingeladen wurden. Nach den Bestimmungen dieses Programmes sollte die Kirche auf dem durch die Munifizenz des Kaisers dazu gewidmetem Platze, dem kaiserlichen Schlosse Belvedere gegenüber, in dem am höchsten gelegenen Stadttheile von Wien aufgeführt werden, ferner einen Fassungsraum für vier- bis fünftausend Menschen haben, im gothischen Stile erbaut werden und zwei Thürme erhalten. Die Kostensumme der Bauführung war auf $1\frac{1}{2}$ Million Gulden veranschlagt, worin jedoch die Kosten der Altäre, so wie überhaupt die innere Ausschmückung nicht inbegriffen war. Die Wahl des Entwurfes hatte sich Erzherzog Ferdinand Max unter dem Beirathe des Königs Ludwig von Baiern vorbehalten. Als Honorar für den zur Ausführung bestimmten Plan war die Summe von 1000 Stück Dukaten ausgesetzt. Solch' eine wirklich lohnende Aufgabe mußte natürlich den Wetteifer der bedeutendsten Künstler und insbesonders den Ehrgeiz der Gothiker von Fach wachrufen; in Wien speziell versetzte dieses Programm die künstlerischen Kreise in die lebhafteste Spannung, weil mit demselben der erste größere und praktische Versuch zur Wiederaufnahme des gothischen Baustiles in Wien gemacht wurde. Nachdem die zahlreich eingelangten Konkurspläne einer umständlichen Prüfung unterzogen und dieselben einige Zeit hindurch öffentlich ausgestellt waren, erfolgte im Frühjahre 1855 die Entscheidung. Die Wahl fiel auf das Projekt eines ganz jungen Wiener Architekten, Namens Heinrich Ferstel, auf einen Künstler, von dessen Talent in weiteren Kreisen — mit Ausnahme des Entwurfes zu einem Votivaltare für eine Seitenkapelle des St. Stefansdomes, ferner einer im gothischen Stile erbauten Villa bei Teplitz und einem Konkursprojekte für die Breitenfelder Kirche — keine bedeutendere Arbeit bekannt war. Ferstel erhielt die Nachricht von der Preiszuerkennung seines Entwurfes in Neapel, wo er als kaiserlicher Pensionär verweilte, und eilte daher bald darauf nach Wien, um die Vorbereitungen zum Baue zu treffen und seine Pläne genau nach dem Konkursentwurfe auszuarbeiten. Auf seinen Vorschlag — wenn wir nicht irren — berief um diese Zeit auch das Bau-Komité den durch sein bewährtes Verständniß und seine reiche Erfahrung im gothischen Baustile bekannten Baumeister F. Kraner von Prag nach Wien, welcher im Vereine mit Ferstl die Lösung der praktischen Fragen zu übernehmen, sich an die Spitze einer tüchtigen Bauhütte zu stellen und die Garantie einer tüchtigen und soliden Ausführung zu bieten bestimmt wurde.

Gleich beim Beginne der Verhandlungen hielt man es aber für zweckmäßig, von dem ursprünglichen Bauplatze abzugehen. Schon damals wurde vielfach die Frage der Stadterweiterung besprochen, es stand bereits fest, daß durch das riesige Anwachsen des Verkehrs in der inneren Stadt eine Beseitigung ihrer beengenden Umwallung nothwendig werden würde, und mit Rücksicht auf diese Eventualität gewann man für den Bau der neuen Kirche jenen Raum vor dem Schottenthor, welcher von der Währinger- und Alsergasse begrenzt wird, und auf welcher die Achse der Kirche eine von Osten nach Westen gehende Richtung genau in der Verlängerung der Achse des St. Stefansdomes einnimmt. In der unmittelbaren Nähe der Kirche sollte sodann die neue

*

Universität aufgeführt und in der nordwestlichen Richtung ein neuer Stadttheil angelegt werden, der auch unter dem Titel „Neuwien" bereits großentheils zur Ausführung gelangt ist.

Am 24. April 1856 fand die feierliche Grundsteinlegung statt; noch im Laufe desselben Jahres wurden die Werkhütten und die für die Bauleitung erforderlichen Räumlichkeiten errichtet, die Fundamente bis zu den Thürmen aus Bruchstein hergestellt und ein Quantum von beiläufig 40,000 Kubikfuß harte Kalksteinquader aus den Gebirgen bei Brunn am Steinfeld und Wöllersdorf auf den Platz geschafft. Im August begannen die Steinmetzarbeiten in den Werkstätten, im Frühjahre 1857 errichtete man die Gerüste und Hebewerkzeuge, worauf im Juli desselben Jahres das Versetzen der Quadern seinen Anfang nahm, so daß bis zum Schlusse des genannten Jahres die sieben Chorkapellen und 12 Pfeiler bis auf eine Höhe von circa fünf Klafter aufgeführt wurden. Gegenwärtig ist die Kirche vom Chore angefangen in der Richtung gegen die Thürme bis zur Höhe der Seitenschiffe gebracht, wobei wir jedoch hier gleich bemerken müssen, daß nach langem Schwanken des Bau-Komité's der Plan eine Aenderung erfahren hat, indem nämlich der über der Vierung projektirte Kuppelbau aufgegeben und dafür das Kirchenschiff um ein Quadrat verlängert wurde. Für das Baujahr 1862 ist es im Werke, die Thurmpartie bis zur Höhe des Mittelschiffes, und dieses selbst bis zum Querschiffe zu bauen. Die Steinmauern werden die Höhe von 15 Klaftern erreichen und der Beschauer sich ein Bild von den eigentlichen Dimensionen der inneren Kirche bilden können; an der Façade wird die große Fensterrose, an den über die Seitenschiffe emporsteigenden Mauern des Hauptschiffes werden die Fenster hervortreten.

Vergegenwärtigen wir uns nun in einer kurzen Skizze nach den vorliegenden Detailplänen und dem bereits vollendeten Gipsmodelle die künftige Gestalt der Kirche. Dieselbe wird aus einem dreischiffigen Langhause mit einem überhöhten Mittelschiffe bestehen, an welches sich ein Querschiff von gleicher Höhe mit dem Mittelschiffe schließt. Dem Querschiffe sind gegen den Chor und gegen das Langhaus zu polygon geschlossene Kapellen angefügt, ebenso wird der aus sieben Seiten eines Zwölfecks konstruirte Chorschluß mit einem Kranze von sieben polygonen Kapellen umschlossen, die einen Umgang bilden, welcher niedriger ist als die Seitenschiffe des Langhauses, und über welchem ein Stockwerk zur Anbringung des kaiserlichen Oratoriums aufgesetzt wird, das den Höhenunterschied zwischen dem Chorumgange und den Seitenschiffen des Langhauses zu vermitteln hat. Einen imposanten Anblick wird die Hauptfaçade gewähren, welche durch ein hochaufstrebendes, vor die Seitenschiffe gestelltes Thurmpaar gebildet wird. Ein doppeltes Hauptportal mit einem Mittelpfeiler wird in's Mittelschiff, zwei Seitenportale unter den Thürmen weg in die Seitenschiffe führen. Im Innern des Langhauses werden über den gegliederten Pfeilern sich Spitzbogen-Arkaden erheben, welche die niedrigen mit einfachen Kreuzgewölben überspannten Seitenschiffe begrenzen. Ueber den Arkaden steigt die von hohen Fenstern durchbrochene Mittelschiffwand empor. An den Schlußwänden des Querschiffes werden große neuntheilige Maßwerkfenster über den Eingängen angebracht. Im Chorschlusse wird sich das kaiserliche Oratorium nach innen durch eine mit Maßwerk abgeschlossene Gallerie in Gestalt der alten Triforien öffnen und die Pfeiler des Chores werden mit steinernen Standbildern unter Baldachinen geschmückt sein. Das durch die Fenster einfallende Licht wird gedämpft durch farbige reich verzierte Glasgemälde. — Eine lebhafte und schön gegliederte Gruppe wird auch das Aeußere des Langhauses bilden. Da die Strebepfeiler in's Innere gerückt sind, wird die Wandgliederung der Seitenschiffe vereinfacht. Eine Brüstungsgallerie schließt das Dach derselben ab, aus den inneren Strebepfeilern entwickeln sich über dem Dache reiche Strebepfeiler-Aufsätze, von denen sich Strebebögen gegen das Mittelschiff spannen. Wimperge krönen die Fenster des Mittelschiffes, welche die Gallerie durchschneiden. Dem entsprechend wird auch die Architektur des Querschiffes und des Chorschlusses sein. Die Thürme der Hauptfaçade erhalten reichgegliederte und mit Figuren geschmückte Portale. Ueber dem Hauptportal durchbricht die Abschlußwand eine große Fensterrose; in den Thürmen sind senkrechte Maßwerkfenster. Ein reicher, mit freistehendem Maßwerk geschmückter Giebel schließt das Dach des Mittelschiffes ab; die Thürme setzen in's Achteck über, wobei eine reiche Fialen-Entwicklung, die mit den unteren Strebepfeilern in Verbindung tritt, den Uebergang vermittelt.

Sowie Müller bei der Konzepzion der Altlerchenfelder Kirche sich von italienischen Einflüssen bestimmen ließ, ebenso folgte Ferstl bei der Heilandkirche französischen Vorbildern; mit dem deutschen Romanismus und der deutschen Gothik hat sich weder der eine noch der andere Architekt befreundet, so glänzende Beispiele auch beide Stilgattungen aufzuweisen im Stande sind. Ein Blick auf die Kathedrale zu Amiens

und den Dom zu Köln werden lehren, daß Ferstl sich dem Systeme der französischen Gothik, und zwar nicht bloß in Bezug auf die Grundriß-Anlage, sondern auch auf den Façadenbau und die ganze reichgegliederte Gestalt angeschlossen hat. Berücksichtigen wir die Veranlassung des Bauwerkes, so lag allerdings der Gedanke nahe, die Gothik in ihrer glänzendsten Formenentfaltung aufzufassen, der Kirche jenes prachtvolle, Aug und Sinn beherrschende Gepräge zu geben, welches der französischen Gothik in so hohem Grade eigen ist. Nach dem vom Erzherzog Ferdinand Max in seinem Aufrufe entwickelten Ideengange soll sie ein Denkmal der Dankbarkeit und Freude über die Rettung des Kaisers werden und mit ihr dem Aufschwunge und Reichthume des christlichen Gedankens ein Ausdruck gegeben werden; die Veranlassung war daher eine außergewöhnliche und nicht bloß aus dem gewöhnlichen Bedürfnisse zu einem Gotteshause, für welches auch einfachere und schmucklosere Formen genügt hätten, hervorgegangen. Durch diese ideale, von jugendlicher Begeisterung getragene Auffassung ist aber offenbar Ferstl in einen Fehler verfallen, welcher seiner Zeit den Eindruck der Großartigkeit der Konzepzion schwächen wird, und der schon in dem gegenwärtigen Stadium des Baues sich bemerkbar macht.

Ferstl hat nämlich bei seinem Entwurfe nicht die beschränkten räumlichen Verhältnisse in's Auge gefaßt und den Kathedralenstil auf eine Kirche angewendet, die nach ihrer ganzen Ausdehnung mit jener der alten Dome zu Köln, Amiens, Chartres u. s. w. nicht in Vergleich gezogen werden kann. Dadurch wird die Heilandskirche zu einem „Dom en miniature," der mit dem gewaltigen Eindruck einer großen Kathedrale wetteifert und in seinen Verhältnissen doch nicht die Gewalt hat, den Eindruck eines derartigen Baues zu erreichen. Wohl hat man diesen Fehler bereits erkannt, indem der Kuppelbau aufgegeben und das Langhaus um ein Gewölbjoch verlängert worden ist; aber dieses Palliativ wird schwerlich ausreichen, den in der ganzen Anlage begründeten Uebelstand zu beseitigen. Abgesehen indeß von dieser Thatsache wird die Heilandskirche in ihren Einzelnheiten ein Kunstwerk, welches ohne Zweifel sich den bedeutendsten gothischen Neubauten dieser Gattung würdig an die Seite stellen wird. In der an Eigenthümlichkeiten reichen Anordnung der Chorpartie, in der schönen leichten Auflösung der Thürme und anderen zahlreichen Details der Maßwerkgliederungen, Pfeilerauflösung und Ornamentik der Kapitäle und Portale hat Ferstl in jedem Falle Belege eines bedeutenden Talentes, eines feinen künstlerischen Geschmackes und ernster Studien im gothischen Stile bewährt, welche bei einer noch reicheren Erfahrung in Zukunft gewiß zu bedeutenden Resultaten führen werden. Woran aber noch überdies alle Kunstfreunde mit Recht große Freude haben, das ist die äußerst solide Ausführung der Kirche und die mustergiltige Behandlung der Steinmetzarbeiten, wodurch die Heranbildung einer Bauhütte, wie sie — außer Köln — keine andere Stadt in Deutschland aufzuweisen hat, ermöglicht wurde. Das Verdienst an dieser erfolgreichen Wirksamkeit gebührt ausschließlich dem Baumeister der Heilandskirche, Jos. Kraner, einem Manne, der sich nicht nur seit einer Reihe von Jahren in alle Eigenthümlichkeiten der Gothik eingelebt hat, sondern auch die glückliche Gabe besitzt, in seinem Handwerke sich mit tüchtigen Arbeitskräften zu umgeben.

Von nicht geringerer Bedeutung ist der seiner Vollendung nahe Bau der Lazaristenkirche am Schottenfeld, ein Werk das — mit großem Unrecht — durch die Heilandskirche etwas in Schatten gestellt ist. Auch diese Kirche wird im gothischen Stile aufgeführt, und zwar nach den Plänen und unter der unmittelbaren Leitung des Professors Friedrich Schmidt, des nämlichen Architekten, der bei der Konkurrenz der Heilandskirche mit dem zweiten Preise bedacht war. Schmidt ist einer der vorzüglichsten Gothiker unserer Zeit. Aus Schwaben — der Heimat der berühmten Arler — stammend, kam er nach Vollendung der technischen Studien in Stuttgart mit seinem 18. Jahre (1843) in die Dombauhütte nach Köln, wurde dort im Jahre 1854 mit dem Amte eines Dombauwerkmeisters betraut und bewies im Jahr 1856 bei dem zu Berlin bestandenen Privatbaumeister-Examen seine höhere architektonische Befähigung. Hochgeachtet in den Kreisen seiner Kunstgenossen, erhielt Schmidt schon in Köln mehrere Aufträge zur Ausarbeitung von Kirchenplänen, und wußte sich dort durch sein Talent und ernstes Streben schnell in weiteren Kreisen Anerkennung zu verschaffen. Seine Pläne zur Votivkirche fanden insbesonders in Wien den ungetheiltesten Beifall der Fachmänner und zeigten bei Schmidt ein im hohen Grade seltenes Beherrschen aller Elemente des gothischen Stiles. Im Jahr 1858 folgte Schmidt einem Rufe der österreichischen Regierung als Professor an die kais. Akademie der bildenden Künste zu Mailand, wo ihm die Restaurazionsarbeiten am Mailänder Dome übertragen wurden. Nach dem Rückzuge der Oesterreicher aus der Lombardie

kehrte Schmidt nach Wien zurück, wo er als Professor an der kais. Akademie der bildenden Künste angestellt wurde. Noch während seines Aufenthaltes in Mailand kam Schmidt die frendige Nachricht zu, daß seine Pläne zum Baue eines neuen Rathhauses in Berlin mit dem ersten Preise von 300 Friedrichsd'or bedacht worden seien.

In dem ersten Jahre des Aufenthaltes in Wien gestalteten sich für Schmidt die Aussichten sehr günstig. Das Ministerium ließ Vorbereitungen zum Baue zweier neuen Kirchen und zwar auf einem nahe dem Belvedere gelegenen Platze und in Sechshaus treffen. Mit der Ausarbeitung der Pläne zu dem Gotteshause im letztgenannten Orte wurde Schmidt betraut. Es kam jedoch nur die Kirche bei dem Belvedere nach den Plänen des Oberingenieurs Bergmann zur Ausführung; aus Gründen, die wir nicht kennen, wurden die schon ausgearbeiteten Pläne zur Sechshauser Kirche bei Seite gelegt. Glücklicher Weise faßten um diese Zeit die Lazzaristen am Schottenfelde den Entschuß, zu dem Kloster, welches sie dort erworben hatten, eine Kirche zu bauen, und sie beauftragten Schmidt, hiezu die nöthigen Pläne zu entwerfen. Besondere Verhältnisse nahmen jedoch auf den Bau der Kirche Einfluß. Die Lazzaristen sind nämlich daranf angewiesen, die Kosten des Baues aus eigenen Mitteln zu bestreiten, und da diese für den gedachten Zweck kaum die Summe von 200,000 fl. erreichen, die Kirche aber doch den Umfang einer dreischiffigen Klosterkirche haben soll, so war dem Architekten die schwierige Aufgabe gestellt, mit wenig Geld ein räumlich und künstlerisch bedeutendes Werk zu schaffen. Es fehlte wahrlich nicht an Stimmen, welche die Ausführung eines gothischen Kirchenbaues um die bezeichnete Summe für eine reine Unmöglichkeit hielten. Man hegte bisher in Oesterreich das Vorurtheil, daß der gothische Stil zu den kostspieligsten gehöre, und unsere einheimischen Architekten gaben auch thatsächlich Veranlassung dieses Vorurtheil in der öffentlichen Meinung zu bestärken und vor der Gothik in dieser Richtung gewaltigen Respekt einzuflößen. Wir erinnern beispielsweise nur an die gothische Schloßkapelle in der Weilburg bei Baden, welche, abgesehen von ihrer stümperhaften Architektur, eine enorme Summe gekostet hat. Schmidt stellte sich nun die Aufgabe, dieses Vorurtheil glänzend zu widerlegen, indem er die Verbindlichkeit einging, die auf einen Fassungsraum von 2—3000 Menschen berechnete Lazzaristenkirche — mit Ausschluß der Kosten des Thurmes — um die Summe von 200,000 fl. zu bauen.

Bis auf den Thurm, der übrigens noch in diesem Jahre in Angriff genommen wird, ist nun der Rohbau der Kirche vollendet, so daß sie, wiewohl erst im September 1860 begonnen, im Herbste 1862 eingeweiht werden kann. Die Kirche ist aus einer Mischung von Stein und Ziegel erbaut und zwar derart, daß für die Pfeiler im Innern und die Verkleidungen der Strebepfeiler am Aeußern, für die Portale, das Fenstermaßwerk, die Brüstungsgallerien u. s. w. Stein und für die Füllungswände des Langhauses und Chores, die Gewölbe, Fensterlaibungen u. s. w. Ziegel angewendet wurden, welche im Innern mit einem Verputz bedeckt und am Aeußern roh belassen sind. Das Langhaus ist dreischiffig, an dieses schließt sich ein stark vorspringendes Kreuzschiff und ein der Breite des Mittelschiffes entsprechender Chor mit einem poligonen Abschlusse. Ueber der Vierung der Kirche, mithin nicht wie gewöhnlich an der Westseite, wird sich der Thurm erheben, zu dessen Ausbau eben jetzt der Gemeinderath großmüthig die Summe von 10,000 fl. gespendet hat. Die Abschlußwände der Seitenschiffe sind im Innern von einer Art Triforien zur Unterbringung der Beichtstühle unterbrochen und hohe breite Fenster mit reichen Maßwerksverzierungen beleuchten das Innere des Langhauses. Schon jetzt, wo noch so Vieles bis zur gänzlichen Vollendung der Kirche fehlt, macht dieser Kirchenbau einen in jeder Beziehung günstigen Eindruck. Eben durch den Umstand, daß dem Architekten für sein Werk verhältnißmäßig geringe Geldmittel zu Gebote standen, und er ein einfaches, jedes überflüssigen ornamentalen Schmuckes entbehrendes Werk schaffen mußte, war er darauf angewiesen, den Schwerpunkt seiner künstlerischen Aufgabe auf den konstruktiven Theil des Baues zu verlegen und durch eine glückliche Auflösung der Massen, durch eine schön gegliederte Anordnung des Langhauses und Kreuzschiffes eine Wirkung zu erzielen. Die Lazzaristenkirche ist nicht, so wie die Votivkirche, bestimmt, einen Prachtbau der Residenz zu bilden, sondern ist durch das Bedürfniß einer hier neu gebildeten Klostergemeinde mit mühsam erworbenen Geldkräften entstanden und kann daher von diesem Gesichtspunkte aus, mit der Erstgenannten nicht entfernt in einen Vergleich gezogen werden. In einfachen Formen suchte hier der künstlerische Gedanke nach räumlicher Gestaltung, und strebte durch eine edle, würdevolle Erscheinung den Mangel einer glänzenden dekorativen Ausstattung zu ersetzen.

Auf diesem Wege im gothischen Stile ein künst-

lerisch bedeutendes Werk in's Leben zu rufen, war aber eben nur einem Künstler möglich, dem die Prinzipien dieses Stiles vollständig klar sind, und der die Verschiedenheit der Formen vollständig in seiner Gewalt hat. Wir stimmen deßhalb gerne dem bei, was erst jüngst ein bekannter Kunstschriftsteller über Schmidt und seine Lazzaristenkirche bemerkt hat: „Sie (die Kirche) bekennt mit Entschiedenheit Farbe, tritt mit einem architektonischen Prinzipe klar und offen hervor. Der Architekt dieser Kirche gehört nicht zu den schwankenden Charakteren, die heute gothisch, morgen bizantinisch, heute nach Schinkel'schen Ideen, morgen nach französischen bauen. Schmidt ist Gothiker durch und durch, und es wird die Bedeutung des gothischen Stiles für moderne kirchliche Architektur gerade durch diesen Bau für Jene klar werden, welche Gegner des Stiles meist aus dem Grunde sind, weil er keinen würdigen Repräsentanten gefunden und keine befriedigenden Resultate geliefert hat." Hoffen wir darum auch, daß dem ausgezeichneten Architekten für seine gediegene Leistung — sowie er es verdient — die ungetheilte Anerkennung aller Kunstfreunde zu Theil werde.

Die vier Hauptepochen der Bildhauerkunst in Berlin.

□ Beim Gesammtüberblick über den Entwicklungsgang der Kunst im preußischen Staate tritt auffällig der Umstand hervor, daß hier fast zu allen Zeiten die Bildhauerei eine vor den übrigen Künsten hervorragende Stellung einnahm. Gilt dies schon von den ältesten Zeiten, wo die Elemente des Staates und mit ihnen die der Kunst noch im Streben nach Gestaltung begriffen waren, so sehen wir später, wo diese Gestaltung erlangt war, während der Hauptepochen der heimischen Kunst immer einen Bildhauer an der Spitze derselben, oder, wo dies nicht ganz unbedingt der Fall sein sollte, bilden wenigstens die Werke dieser Kunst den überwiegenden Theil des Kunstschaffens. Daß diese Erscheinung ihren Grund in einem besonders plastischen Sinne der Berliner Bevölkerung habe, möchte wohl eine gewagte Behauptung sein; ich finde in den örtlichen oder sonstigen Verhältnissen, die mir aus der Beobachtung von ein paar Dezennien wohl bekannt sein können, keinen Anhalt für eine solche Erklärung. Möge der Grund aber sein, welcher er wolle, — die Thatsache existirt, und erleichtert außerordentlich den Ueberblick über die Entwicklung, nicht nur der Bildhauerkunst, sondern der Künste überhaupt bei uns. Jeder Wendepunkt derselben wird durch hervorragende Denkmäler in den Straßen und auf den Plätzen der Stadt bezeichnet und charakterisirt. — Nicht immer und namentlich zu Anfang nicht, konnte diese Entwicklung dieselbe sein wie an andern Kunststätten des deutschen Landes, wo sie organisch aus der Kunst des deutschen Mittelalters heraus erfolgte. Zur Zeit der Blüthe jener Kunst lag der Staat noch in den Uranfängen seiner Bildung, und wiewohl die übriggebliebenen Werke jener Zeit von einheimischen Künstlern nicht in dem Verhältnisse zurückstehn, als es die Kulturzustände des Landes vermuthen lassen sollten, so liegt doch in dem Ganzen des damaligen Kunstschaffens kein organischer Zusammenhang.

Die erste durch ihren Charakter in sich abgeschlossen erscheinende Kunstepoche in Preußen beginnt und endet mit der Regierung des Kurfürsten Friedrich III., nachmaligen Königs Friedrich I.; sie ist in Rücksicht auf ihre kurze Dauer die glänzendste, die das Land gehabt hat. Der neue Fürst konnte sofort nach seiner Thronbesteigung (1688) an die Verwirklichung seiner weitumfassenden Pläne geh'n, da er aus der Regierung des „großen Kurfürsten" eine Menge der vortrefflichsten Kräfte mit herüberbekommen hatte. Jedoch nicht sogleich trat der Mann hervor, dessen Genie die ganze Kunst dieser Epoche beherrschte. Der bedeutendste Künstler unter der früheren Regierung war der Baumeister J. A. Nering gewesen. Es wurde ihm jetzt die Gelegenheit, sein Genie in seiner ganzen Größe zu zeigen, indem er das vielbewunderte Zeughaus baute. Zugleich wurde ihm der Bau der steinernen „Kurfürstenbrücke" übertragen, den er auch noch vor seinem Tode beendete, während das Zeughaus von Andern vollendet werden mußte. Bei dem Bau jener Brücke arbeitete unter seiner Leitung Andreas Schlüter, als Architekt und Bildhauer. Er kam im Jahre 1692 nach Berlin, und seine Bildhauerwerke erregten ein solches Aufsehen, daß er schon 1694 zum Hofbildhauer mit dem für die damaligen Zeiten bedeutenden Gehalte von 1200 Gulden ernannt wurde. Dieser Ernennung folgte im nächsten Jahre die zum kurfürstlichen Architekten, als welcher er sogleich den Bau des Charlottenburger Schlosses begann. Nachdem er darauf die bronzene Kolossalstatue des regierenden Kurfürsten vollendet hatte, (sie steht jetzt in Königsberg) begann er, unter einer Ueberfülle von

andern architektonischen und plastischen Arbeiten, sein Meisterwerk, das ihn ebenbürtig neben die größten Bildhauer, die nach den Griechen kamen, gestellt hat: das Denkmal des großen Kurfürsten auf der langen Brücke. Man weiß von diesem Werke nicht, was man mehr bewundern soll — das Feuer, die Hoheit und Macht des Ausdrucks in der Reiterstatue oder die Idealität der Formenschönheit an den vier Eckfiguren (Kriegsgefangenen) des Postamentes. In ersterer Beziehung kenne ich nur ein Werk der neueren Bildhauerkunst, das einen gleichmächtigen Eindruck macht: Die „Moses"-Statue des Michel-Angelo in der Kirche San Pietro in vincoli in Rom. Schlüters Werke der graziöseren Gattung sind noch am ehesten mit den besseren Werken Bernini's (die wahrlich besser sind als sein Ruf) in Vergleich zu stellen; zwei „Engel" in der Marienkirche zu Berlin zeigen in den Körperformen fast die ganze Grazie jenes Meisters, der eine davon jedoch in der Gewandung auch etwas ausschweifende Linien, wie sie den schlechteren Theil von Bernini's Ruf veranlaßt haben.

Schlüter's Werk stand zur Zeit seines Entstehens völlig vereinzelt da in Europa, nicht nur durch den Grad seiner allgemeinen Schönheit, sondern auch durch die Reinheit seines Stils. Das Zeitalter Ludwigs XIV. hatte bekanntlich damals schon den gesunkenen Renaissance-Stil zum Perrücken-Stil ausgebildet, und herrschte in der Kunst von ganz Europa ebenso absolut, wie jener König in der europäischen Politik. — Ebenso vereinzelt, und zwar durch seine Unabhängigkeit von jedem Vorbilde, antiken wie modernen, steht das Werk auch noch jetzt da. Ein Nachfolger in diesem Sinne hätte, wie Schlüter, aus einer Ueberfülle von Geist und Schönheitssinn heraus zu arbeiten gehabt, und ein solcher ist seit dem nicht in Berlin erschienen.

Zu kaum minderem Ruhme, als das Denkmal, gereicht Schlüter der Bau des königlichen Schlosses in Berlin, und an diesem wieder die Façaden des einen der Höfe desselben. Was an dem Baue nicht bewundernswerth ist, ist das Werk seines Nachfolgers, Cosander von Göthe, der in wesentlichen Beziehungen von dem Plane des Meisters abging, aus Eigensinn und Eifersucht auf den Ruhm seines Nebenbuhlers.

Schlüter beherrschte nicht nur durch seinen Geist und sein Beispiel die ganze Kunst seiner Zeit in Berlin, sondern alle an den Prachtbauten des Königs beschäftigten Künstler, darunter auch die vielen Maler, arbeiteten direkt nach seinen Anordnungen, Zeichnungen, Skizzen und Modellen. Trotz dieser Ueberbürdung von Arbeiten und des damit verbundenen Aufwandes von Produkzionskraft unterstützte er noch in der freigebigsten und uneigennützigsten Weise Künstler und Handwerker, die für das Publikum arbeiteten, wie Steinmetze, Gießer, Klempner, Tischler und sogar Kunstweber, mit Ideen, Zeichnungen und Modellen

Schlüter trat aus dem Verfall der Kunst seiner Zeit um zweihundert Jahre zurück in die Zeit der reinsten und edelsten Renaissance; diese letztere Bezeichnung ist die einzige, welche man dem Schlüterschen Stile, soweit er nicht originell ist, beilegen könnte, wenn man ihn einmal unter eine der üblichen Bezeichnungen einreihen wollte.

Leider ging die Pflanzschule, welche dieser Künstler gegründet hatte, urplötzlich und vollständig wieder ein; es ist dies die eine von den mancherlei Ursachen, daß Schlüters Name nicht mitgenannt wird, wo und wann die glänzendsten Namen der Künstler aller Zeiten genannt werden; es gebricht hier an Raum zur Andeutung der andern Ursachen, welche zu diesem eigenthümlichen Umstande mitgewirkt haben. Schlüter starb im Jahre 1714 in Petersburg, wohin ihn Peter der Große berufen hatte, nachdem er durch eine gehässige Kabale, von Cosander hinter dem Rücken des nicht charakterfesten Königs angestiftet, gestürzt worden war.

Friedrichs I. Nachfolger mit seinem soldatischen, sparsamen und nur auf das praktisch Nützliche gerichteten Sinne entließ fast alle Künstler; nur die Baumeister durften bleiben, da er sie bei seinen vielen Nützlichkeitsbauten verwenden wollte. Seine Regierungszeit ist in Bezug auf Kunstschaffen eine wahre Wüste. So mußte denn Friedrich II., ganz abgesehen von seiner bekannten Vorliebe für die Erzeugnisse französischen Geistes, wieder in's Ausland greifen, um Künstler zu bekommen. Die lange und reiche Epoche unter seiner Regierung trug einen ausschließlich französischen Charakter. Der Freihrrr von Knobelsdorf, der Erbauer des Opernhauses, (zum Theil auch des Schlosses von Sanssouci) starb früh. Die Menge von Palästen und bedeutenderen Privatbauten, welche unter Friedrichs Regierung in Berlin und Potsdam erstanden, sind von Boumann, Gontard und le Geay; an der Spitze der Maler stand der berühmte Pesne, neben ihm L. B. Lefüeur als Direktor der Akademie. Gasp. Balth. Adam aus Paris beherrschte die Bildhauerei, — nach seinem Tode Tassaert, ein Flamänder, aber in Paris gebildet.

Die Hauptzeugen der Bildhauerei dieser Epoche sind vier von den sechs Staudbildern auf dem Wil-

helmsplatze. Adam's bedeutendstes Werk ist eines dieser Standbilder, die Statue des General Schwerin, der mit der Fahne in der Hand seinen Tod vor Prag fand. Das Werk ist ein wahres Prachtstück von Perrückenstil! Da ist die konvenzionelle Auffassung der Natur, das zeitgemäß zugerichtete antike Kostüm, die „gewundene" Haltung des Körpers, die übertriebene Zeichnung der Einzelformen, die bauschigen und knittrigen Falten, namentlich an der Fahne. — kurz die zur französischen Galanterie gemodelte griechische Aesthetik! Innerhalb ihres Stils ist die Statue jedoch ein Meisterstück; die Handlung ist lebensvoll, die Massen sind vortrefflich angeordnet, in den Einzelformen ist viel Feinheit, und die Marmorausführung geistvoll. — Neben den tonangebenden Franzosen arbeitete eine große Anzahl von Italienern und Deutschen. Kein einziger von ihnen erhob sich zu einiger Selbständigkeit. Von den letzteren gelangten nur zwei, die Brüder Ränz, dahin, mit Werken ersten Ranges beauftragt zu werden. Von ihnen ist das Gegenstück zu Adam's Werk, das Standbild des Generals Winterfeld; es ist in demselben barocken Geschmacke wie das erstere Werk, aber ohne eine Spur von den Feinheiten desselben. Eine Menge von Statuen und Gruppen in Marmor von Adam, der idealen Gattung angehörig, enthalten die Gärten und Schlösser von Potsdam.

Adam's Nachfolger, Tassaert, brachte die Reakzion gegen den Perrückenstil nach Berlin, den Umschlag der Geschraubtheit und Unnatur in die Nüchternheit. Zur Zeit seiner Ausbildung in Paris hatten die Lehren J. J. Rousseau's und Diderot's ihre Wirkung schon auf das Gebiet der bildenden Künste ausgedehnt, während in Deutschland von Lessing's und Winckelmann's Einfluß noch nichts zu spüren war. Diese Wendung bezeichnen die beiden Standbilder Tassaert's, das eine den General von Seidlitz, das andre den Feldmarschall von Keith darstellend. Die Statuen sind im Kostüme der Zeit, das sehr genau nachgeahmt ist; in der Haltung geht die Natürlichkeit bis zur Gewöhnlichkeit und die Charakteristik ist nicht sehr bedeutend, während die Arbeit von bedeutendem Formensinn zeugt. Ungleich besser sind die Kabinetsachen dieses Meisters, von denen die meisten in Sanssouci stehn. Sie sind viel reiner in Zeichnung und Formen, als die Adam's, haben jedoch in Stellung und Haltung noch etwas französische Tanzmeistergrazie.

Die beiden Standbilder Tassaert's scheinen keinen großen Eindruck in der gleichzeitigen Kunstwelt hervorgebracht zu haben; mit dem größten Erfolge dagegen trat dessen Schüler und Nachfolger, Gottfried Schadow, auf, der die folgende dritte Epoche beherrschte. Schadow war ein geborner Berliner und wirkte vom Jahre 1788 bis zu Ende des ersten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts. Durch das Studium der Antike in Rom hatte er sich von den französischen Einflüssen seiner ersten Bildung befreit, und kehrte, erst vierundzwanzig Jahre alt, nach Berlin zurück, wohin er an Tassaert's Stelle als Hofbildhauer berufen war. Seinem ausgeprägt realistischen Genie folgend, behielt er in seinen beiden ersten Standbildern, General Ziethen und Leopold, Fürst v. Dessau, die allgemeine Darstellungsweise seines Vorgängers bei; in allen übrigen jedoch zeigte er sich bedeutender, sicherer, unabhängiger und naturwahrer. Seine Hauptstärke ist die Charakteristik; aus der Gestalt des Fürsten v. Dessau tritt in äußerster Unmittelbarkeit der Charakter dieses Feldherrn entgegen: Entschlossenheit, Thatkraft, soldatische Straffheit und jene Unerbittlichkeit der Mannszucht, deren Einführung und Befestigung in den preußischen Heeren jener Zeit zum größten Theil sein Werk war. Nicht minder sicher und glücklich erfaßte Schadow die Besonderheit des Kostüms, sowohl in Beziehung auf seine das Ganze charakterisirenden, als auch auf die für sich selbst künstlerisch wirkenden oder dahin zu verwerthenden Eigenschaften desselben. Wo der Künstler von der Richtung abwich, welche ihm die Art seines Talentes vorschrieb, und äußerlich ästhetisirende Beimischungen in seinen Werken anbrachte, blieb er hinter sich selbst zurück. Ein solches Werk ist das Standbild des Fürsten Blücher in Rostock, an welchem das Kostüm aus antiken und modernen Bestandtheilen zusammengesetzt ist, die ganz unvermittelt und nichts weniger als geschmackvoll angeordnet nebeneinander stehn. Die Veranlassung zu diesem und noch stärkeren Mißgriffen in den Reliefs am Postamente gab Goethe, mit welchem sich über den ersten Entwurf zu verständigen dem Künstler von den Bestellern aufgegeben worden war. — Das bald nach der Blücherstatue entstandene, in Wittenberg aufgestellte Denkmal Luther's gab dem Meister, der hier wieder ganz aus sich selbst schuf, Gelegenheit, noch einmal seine kraftvolle Charakteristik in ihrer ganzen Wirkung zu zeigen. Nach dieser Arbeit neigten sich sein Ansehn und seine Epoche ihrem Ende zu.

Christ. Rauch, das Gestirn der vierten Epoche, trat im Jahre 1811 mit einem Werke auf (die auf einem Sarkofage liegende Figur der Königin Louise im

Charlottenburger Mausoleum), dessen dem Geiste der Antike entsprungene Idealität in Auffassung und Form noch einmal für lange Zeit den Realismus aus dem Felde schlug. Schadow hatte durch das Studium der Antike seinen Stil und Geschmack gereinigt (wenn auch, wie sich später zeigte, nicht ganz in genügendem Maße), ihm war somit ganz richtiger Weise die Antike Mittel zum Zwecke gewesen. Mit und durch Rauch kehrte sich das Verhältniß um: die Antike wurde sozusagen Zweck, — die Bildhauer ahmten in Inhalt und Form die Antike nach. Statt aus sich und ihrer Zeit heraus zu denken und zu schaffen, dachten und schufen sie als „Pseudo-Griechen," die sie während des Studiums der Antiken unvermerkt geworden waren. In diesem Sinne wirkte Rauch auf seine zahlreichen Schüler durch seine der idealen Gattung angehörigen Werke, welche freilich den kleineren Theil seines Schaffens in Anspruch nahmen, da er fortwährend mit Monumentalwerken beauftragt war, in welchen er sich nicht mehr von der realistischen Darstellungsweise entfernen durfte. So ist denn jene kleinere Anzahl Werke maßgebend für die Beurtheilung der Richtung Rauch's und des Geistes seiner Epoche. Auch sind die acht Viktorien in überlebensgroßen Maßen, welche er für die Walhalla bei Regensburg machte, seine besten Werke geblieben (nebst der erwähnten Figur der Königin). Die Bezeichnung dieser Arbeiten als bloße vortreffliche Nachahmungen der Antike würde unter der Wahrheit bleiben, aber dennoch blicken Vorbild und Studium jener an ihnen überall durch.

Neben Rauch wirkten in ähnlichem Sinne, wenn auch weniger begünstigt durch großartige Aufträge, Tieck und L. Wiechmann, Beide von Natur ungleich begabter als Rauch, aber auch Beide ohne dessen Feuereifer und eiserne Ausdauer. Was durch jene Eigenschaften in der Kunst zu erwerben ist, hat Rauch erworben; von den meisten seiner Arbeiten kann man sagen, daß er sie drei, viermal und noch öfter gemacht hat, ehe er sie für fertig erklärte. Was er von wirklichem Genie „von Gottes Gnaden" besaß, hat er in seinem ersten bedeutsamen Werke, dem erwähnten Denkmale der Königin Louise, und in den Arbeiten seiner mittleren Jahre, namentlich in den Viktorien und dem Denkmale des Fürsten Blücher in Berlin, zur Erscheinung gebracht. Die große Menge, welche sich durch Reichthum der Komposizion und durch Massen imponiren läßt — nicht ausgenommen Viele, die sich für Kenner ausgeben — hält Rauch's letztes Werk, das Denkmal Friedrich's des Großen, für sein bestes. Es ist indeß, namentlich was die Reiterstatue betrifft, nur korrekt; Feuer, Geist und Schönheitsfülle, wie sie das Werk Schlüter's zeigt, fehlen. — Den nackten Körper hat Rauch in kleineren Zierwerken oft und manchmal sehr schön dargestellt. Seine einzige ganz unbekleidete Figur in Lebensgröße, eine „Danaïde", gehört unter seine schwächeren Arbeiten.

Unter den vielen von Rauch, Tieck und Wiechmann ausgebildeten Schülern — die jetzt natürlich alle schon selbständige Künstler sind, und von denen einige sogar schon Schüler ausgebildet haben, die wieder selbständig und bedeutend sind — halten Alb. Wolff, Drake, Wredow, Schievelbein, Bläser, Fischer und Kiß einander ungefähr das Gleichgewicht, letzterer wenigstens dem Rufe nach. Andre, wie z. B. Kalide und Hagen, haben sich in vereinzelten Fällen hervorgethan, ebenso Sußmann, der ein Schüler von Wredow ist. Möglich, daß der Eine oder Andre von ihnen, wie z. B. Alb. Wolff, der jetzt das große Denkmal Friedrich Wilhelm's III. begonnen hat, noch die höchste Staffel erreicht. Der einzige Schüler Rauch's, der sich als Künstler unbestritten allerersten Rangs bewährt hat, war Rietschel, ein Sachse, und leider jetzt todt.

Leipziger Kunstbericht.

Die Konkurrenz-Entwürfe zu den Wandmalereien im städtischen Museum.

A—Z. Die von unserm Kunstverein ausgeschriebene Konkurrenz zur Ausführung von Wandmalereien im städtischen Museum hat ein überraschend günstiges Resultat geliefert. Achtzehn Entwürfe aus den verschiedensten deutschen Kunststädten waren eingegangen, und die zahlreich besuchte öffentliche Ausstellung der Skizzen bot das interessante Schauspiel eines Ringens der mannigfaltigsten Kunstrichtungen um den Preis einer Aufgabe, deren Lösung bei der vollkommenen Freigebung des Stoffes, auf die eigenthümlichste Weise versucht, erreicht und verfehlt erschien.

Der nicht sehr umfänglich, aber malerisch interessant gegliederte Raum einer dreikuppligen Loggia von 44½' Länge und 14' Tiefe, welche die Verbindung zwischen den Oberlichtsälen der Südseite und den Kabinetten der Nordseite in der Etage des Museums bildet, und dessen mittlere Wand durch einen offenen Bogen nach dem Treppenhause einen Durchblick in der ganzen

Längenachse des Gebäudes von glücklichster Wirkung gewährt, war vom Architekten *) von Anfang an für Wandmalerei bestimmt; das vom Direktorium ausgegebene Programm ließ, wie die Erfahrung gelehrt, mit gutem Erfolg die Wahl des Stoffes gänzlich frei, deutete dagegen an, daß für die Hauptfelder Landschaften nicht ausgeschlossen seien, und lebensgroße Figuren, als in den beschränkten Verhältnissen nicht wohl zu übersehen, möglichst vermieden werden sollten. Die anonim einzusendenden Entwürfe sollten farbig sein, und zwei Preise von 300 und 150 Thlr. wurden den beiden gelungensten Lösungen der Aufgabe zugesichert, während die Ausführung nicht an die Prämiirung geknüpft wurde.

Begreiflicherweise hatte unter den ausgestellten Entwürfen das Publikum sehr bald die von namhafteren Meistern herrührenden erkannt, und es könnte fast ohne Indiskrezion den bis auf eine oder zwei sicheren Bezeichnungen in diesen Zeilen Ausdruck gegeben werden; doch sei es mit einer Ausnahme aus besonderen Gründen unterlassen.

Schnell vereinigten sich die Stimmen des Publikums wie der Preisrichter dahin, drei der eingegangenen Entwürfe vor der anderen herauszuheben und unter diesen wieder unbedingt einen mit dem ersten Preise zu krönen, als dessen Urheber sich Theodor Große aus Dresden, gegenwärtig als Stipendiat der dortigen Akademie in Rom lebend, ergab. Den zweiten Preis erhielt durch Majorität unter den schwankenden Stimmen der Entwurf Heinrich Gärtner's in Rom; der dritte, als dessen Urheber Hermann Wislicenus in Weimar mit so viel Ueberzeugung erkannt wurde, daß sein Name hier genannt werden darf, mochte wegen nicht ganz strenger Erfüllung der die Aufgabe bildenden Bedingungen in der Minorität geblieben sein.

Die in den drei bevorzugten Kompositionen gemeinsam hervorstechende Eigenthümlichkeit, deren Anerkennung in so weiten Kreisen, wie es hier geschehen, die lebhafteste Freude aller ernsten Kunstfreunde erregen mußte, begründete sich in dem entschiedenen Bekenntniß des ideal-historischen Stils der Formengebung, der in diesem Wettkampfe siegreich genüber allen anderen Bestrebungen auftrat. Es ist hier nicht der Ort, über die Bedeutung der so schwer zu definirenden Grundprinzipe des Realismus und Idealismus im Allgemeinen zu sprechen; es gilt nur auf die Thatsache hinzuweisen, daß zur würdigen Lösung einer Aufgabe monumental-dekorativer Malerei nur die Kunstrichtung sich berufen erwies, in welcher die beseelte Schönheit der Formen als Endziel des künstlerischen Schaffens erschien. Die Weite des innerhalb dieses Strebens liegenden Gebiets ward aus dem verschiedenen Charakter der Entwürfe klar.

Th. Große hat in würdigster Auffassung des einem Museum zum bedeutungsvollen Schmuck bestimmten Vorwurfes die höchsten geistigen Kräfte, denen die bildende Kunst zum Ausdrucksmittel wird, und ihr Vorbild in der Idee des göttlichen Schaffens nach antiker und christlicher Anschauung zum Stoff gewählt. Auf die Lünetten und Kuppelflächen der Loggia ist der unerschöpfliche Reichthum dieser Idee so vertheilt, daß die Mittelkuppel die Gestalt der Fantasie, umgeben von den Grazien, Parzen, den geistlichen und weltlichen Tugenden, darunter die Gestalten der vier klassischen Kunstländer der alten und neuen Zeit, Aegipten, Griechenland, Italien und Deutschland, und als Lünettenbild die drei bildenden Künste, die Kuppel links die Hesiodische Theogonie mit den Lünettenbildern des Sieges Jupiters über die Giganten und des Apollo mit den Musen, die Kuppel rechts die biblische Schöpfungsgeschichte mit der Erscheinung Christi als Vision des alten Testaments und den Sturz der bösen Engel enthält; im verbindenden Ornament dort die Elemente, hier die Tages- und an den Pfeilern die Jahreszeiten. Könnte dem Stoff ein Vorwurf gemacht werden, so wäre es der einer zu weitreichenden und tiefen Bedeutsamkeit im Verhältniß zu dem architektonisch doch nur als ein Durchgang im Gebäude gedachten Raum; dagegen wird dem rein künstlerischen Theile des Werkes nur ein unbedingtes Lob zu Theil werden. Auf den ersten Blick ist daraus ersichtlich, wie der Künstler (geb. zu Dresden 1829, und Schüler Bendemann's) unter dem Einfluß der römischen Kunstdenkmäler sich in den monumentalen Stil Rafael's und Michel Angelo's eingelebt hat, ohne doch dabei etwas von seiner selbstän-

*) Wie dem Verfasser zu Ohren gekommen, hat Hr. Prof. Lange in München sich über den Mangel an Hervorhebung seiner Verdienste in der Februar-Korrespondenz dieses Blattes über das städtische Museum beklagt; es möge deshalb hier die Gelegenheit ergriffen werden, nachzutragen, daß das einstimmige Urtheil aller kompetenten Beschauer das Leipziger Museum als ein architektonisches Meisterwerk erklärt, dem sich in Bezug auf die würdige und harmonische Herstellung der Räume kaum ein anderes Museum an die Seite stellen könne. Daß von den städtischen Behörden Hrn. Prof. Lange für sein Leipzig zu hoher Zierde gereichendes Werk keine äußere Anerkennung zu Theil geworden, ist deshalb sehr zu bedauern.

digen Kraft zu opfern. Die Loggia des Vatikan und die Farnesina sind ihm Vorbilder seines mit deutscher Auffassung durchgebildeten Werkes geworden, das in einer sehr tiefen Farbengebung, in dem schönheitsvollen Fluß der Linien sich in der That den besten Erscheinungen der neueren deutschen Kunst würdig anreiht. Auf die dem Künstler erreichbare Durchbildung der Form zu schließen, gestattet das kleine Format der eingesendeten Zeichnungen nicht, doch bieten hierfür Große's Wandmalereien im Dresdner Museum und im Schlosse des Grafen Solms zu Wildenfels bei Zwickau ebenso genügende Bürgschaft, als die musterhafte Ausführung der Zeichnungen selbst der technischen Begabung des Meisters ungetheilte Bewunderung eintragen mußte. — Die Ausführung im Großen selbst ist noch nicht definitiv beschlossen, man erwartet jedoch den Künstler zu einer vorläufigen Besprechung in Leipzig und hofft die noch obwaltenden Bedenken alsdann beseitigt zu sehen.

Heinrich Gärtner aus Mecklenburg, Schüler Ludwig Richter's in Dresden und schon seit etwa 10 Jahren in Rom, ergab sich als Urheber des Entwurfes, den die Majorität der Preisrichter als die nächstgelungenste Lösung der gestellten Aufgabe bezeichnete. In einem Zyklus historischer Landschaften schildert er die Hauptmomente der biblischen Schöpfungsgeschichte, denen sich auf der Schlußwand das Opfer Abraham's und die Erscheinung Christi anschließt. Daß im Publikum vielseitig Fr. Preller als Urheber des Werkes vermuthet wurde, spricht den Grundzug des darin herrschenden landschaftlichen Stils genugsam aus, obgleich bei näherem Eingehen darüber kein Zweifel sein konnte, daß Gärtner die vollendete Naturwahrheit Preller'scher Kompositionen nicht erreicht, sondern in zwar schönen, aber doch zum Theil konvenzionellen Formen den „idealen" Charakter seiner Landschaften fast zu einseitig betont. Eine leuchtende Färbung, die in den verschiedenen Motiven der Morgen-, Tages- und Abendbeleuchtung eine reiche Abwechslung bietet, erschien auf das glücklichste dem monumentalen Charakter des Ganzen angepaßt, dem auch die Anordnung des durchweg naturalistisch gehaltenen Pflanzen-Ornaments mit Kindergenien und Thiergestalten entsprach.

Hätte die Preiszuerkennung nicht an erster Stelle die Lösung der im Programm gestellten Aufgabe in's Auge zu fassen gehabt, so würde die Komposizion von Hermann Wislicenus in Weimar (geb. zu Eisenach 1825, Schüler von J. Schnorr, dann längere Zeit in Rom) wohl zweifellos als das nächsthervorragende Werk unter allen übrigen bezeichnet worden sein. In einem Stil, der an Cornelius und Genelli erinnert und die Großartigkeit der Formengebung mit der bedeutsamsten Schönheit der Bewegung und des Ausdrucks verbindet, stellt der Künstler die Mithe des Prometheus als das im antiken Sinne gedachte Vorbild der begeistigten und göttlichem Feuer nachstrebenden Menschennatur dar, zugleich mit dem im Raube des Feuers begründeten Walten des Schicksals auf der Erde, dessen Mächte, die Parzen, die Eingangslünette füllen, während in der Mitte die Furien, als Nachfolgerinnen von Pandora's Schuld, und über dem Ausgang die Grazien, als die Gestalten himmlischer Schönheit und Glückseligkeit, das Ganze umschließen. Der in leichter Färbung gehaltene Entwurf läßt sich allerdings mit seinen, die Hauptwände erfüllenden, fast überlebensgroßen Gestalten nicht wohl ausgeführt denken. Hoffentlich wird er indessen, als Anerkennung seiner hohen künstlerischen Bedeutung, durch Ankauf dem Museum erhalten werden.

Eine kurze Charakteristik nur möge einen Ueberblick über die Mannigfaltigkeit der übrigen Entwürfe geben. In historisch-idealer Auffassung waren gehalten eine „Darstellung der bildenden Kunst in ihrem Verhältniß zu Natur, Poesie und Geschichte", die in zierlichem Aquarell ansprechende Stoffmotive in nicht sehr bedeutender Formgebung bot; ihr verwandt erschien eine „Verherrlichung der Stadt Leipzig" durch Musen und Grazien und geschichtliche Momente versinnbildlicht; auch hier mußte die auf Anmuth und gemüthlichen Ausdruck berechnete Darstellungsweise gegenüber dem ernst-historischen Stilgepräge von Große und Wislicenus schwach erscheinen. — Die realistische Kunstweise unsrer Zeit hatte in drei Entwürfen geschichtlichen Inhalts, dem Vernehmen nach bekannten Namen Berlin's, Frankfurt's und München's angehörig, an sich sehr anerkennenswerthe, im Gedanken der Ausführung jedoch nur unerfreulich erscheinende Werke geliefert. Während — selbst in den minder bedeutenden — oben Genannten die Idee des „auszuschmückenden Raumes" durchgehends gewahrt erschien, die architektonischen Gliederungen sich in farbiger Belebung zu einem neuen reichen Ganzen gestalten, traten die mit dem Anspruch lebenswahrer Wirkung gedachten Gestalten dieser historischen Szenen aus den Mauerflächen heraus und schienen den Raum eher beengend als durch die Auflösung der todten Fläche erweiternd zu erfüllen, doch mußte unter ihnen dem Münchner Entwurf der Vorzug einer dekorativen Haltung des Ganzen gegeben werden. — Es konnte nicht

fehlen, daß neben einer Reihe mäßig gelungener Werke, deren Anführung zu weit führen würde, auch verschiedene Verirrungen sichtbar wurden. Wahrscheinlich in der Absicht eines besonders geistvollen Motivs hatte einer der Konkurrenten den „belgischen Bildersturm" und die „Wiederauffindung der Antike in Italien" in einem historischen Genre-Stil dargestellt, als geschichtliche Ursachen der modernen Kunst auf die Hauptwände projektirt; ein Andrer hatte Momente der nordischen und asiatischen Mithologie in den Kuppeln entworfen, und man denke sich die groteske Wirkung der „den ersten Menschen aus einem Salzstein leckenden Kuh Audumblah", wie des „Urstiers", der das Weltenei zerstößt, während vorn ein langgeschwänzter Riese die Erde verdirbt. — Alles übertraf jedoch ein in umfänglichem Maßstab ausgeführter Entwurf, der den großmüthigen, kürzlich verstorbenen Beförderer des Museums, Kaufmann Schletter, darstellte, wie er, auf dem einen Hauptbild, „die bildende Kunst in Leipzig einführt", d. h. in eleganter Toilette buchstäblich eine allegorische junge Dame den etwas älteren Fräulein Lipsia und Musica im Kreise moderner Notabilitäten vorstellt, und auf dem andern, wie ihn Karl August und Giotto in den Kreis der Unsterblichen, welche die sonderbare Erscheinung des guten Leipzigers im Mantel und Stiefeln gar nicht stört, geleiten!! Die unbeschreiblich komische Wirkung ließ bei der Betrachtung dieser Skizzen das sehr berechtigte Gefühl des Bedauerns für den Künstler kaum aufkommen!

Wem immer das Studium der gesammten Entwürfe eine klare Ueberzeugung über ihre Verdienste und das mehr oder minder nahe Erreichen des gesteckten Ziels gegeben hatte, der mußte die freudige Gewißheit davon mit hinwegnehmen, daß eine Kunst, aus deren Gebiet um den Preis einer Aufgabe so beschränkten Umfangs so bedeutende jugendliche Kräfte sich bewarben, in ihrem Schooß eine Zukunft birgt, die sich vor keiner ängstlichen Profezeiung beginnenden Verfalles zu fürchten hat.

Von der Londoner Ausstellung.

Die Vertretung der deutschen Kunst.

J. H.— Die große Ausstellung in London ist nun eröffnet und schon beginnen in den einzelnen Organen der Presse die Aeußerungen sich zu mehren, daß die deutsche Kunst nur ungenügend vertreten erscheine. Die Kundigen aber kann dies um so weniger überraschen, als sie es vielmehr voraussehen mußten. Der Enthusiasmus für die Beschickung dieser englischen „Extra-Kunst- und Industriemesse" ist in Deutschland niemals und nirgends in großem Maße vorhanden gewesen; das wenige davon, was sich im ersten Beginn der Angelegenheit etwa gezeigt hatte, wurde gründlich abgekühlt durch die bald klar werdende Absicht, das ganze Unternehmen zu einem bequemen Mittel möglichst exklusiver Verherrlichung der englischen Kunst zu stempeln, als man vernahm, daß die Hälfte des ganzen für Kunstwerke bestimmten Raumes von vornherein bereits von den liebenswürdigen Unternehmern für sich selber in Beschlag genommen worden sei, während allen übrigen Nazionen des Kontinents großmüthig die andere Hälfte überlassen wurde. Das war wenigstens deutlich gesprochen und hätte hinreichen können, um selbst deutsche Illusionen über die großen Ziele des Unternehmens aufzuklären.

Wenn der geringfügige und zerstückelte Raum für die deutschen Einsendungen durch die energischen Anstrengungen der deutschen Kommissäre endlich in etwas erweitert und wenigstens in lokalen einheitlichen Zusammenhang gebracht wurde, so war doch die anfangs von der deutschen Kunstgenossenschaft beabsichtigte Darstellung der historischen Entwicklung der neueren deutschen Kunst, wie sie die englische Abtheilung bietet, auch dadurch nicht mehr ermöglicht und dem idealen Interesse somit die Spitze abgebrochen.

Es war unter diesen Eindrücken einen Augenblick ernsthaft davon die Rede, daß die deutsche Kunstgenossenschaft ihre Betheiligung bei der Ausstellung ganz aufgeben möge, und wir gestehen, daß unsrer Ansicht nach dies das Richtigste gewesen wäre. Denn so wenig man den Engländern irgend verdenken kann, daß sie ihrerseits alles angestrengt haben, um bei dieser Gelegenheit sich im besten Lichte zu zeigen, ebensowenig wird man leugnen können, daß die Bedingungen für uns Deutsche sicherlich nicht gleiche und überhaupt solche genannt werden könnten, unter denen man etwa einen sogenannten olimpischen Wettkampf der verschiedenen Nazionalitäten hätte veranstalten können.

Ein großer, vielleicht der größte Theil deutscher Kunst gehört der monumentalen Richtung an, welche keine Versendung zuläßt, und selbst Kartons geben davon doch auch nur einen unvollkommenen Begriff, selbst wenn man sie in ihrer Zusammengehörigkeit in einem ungeheuren Raum versammeln könnte, was hier rein unmöglich geworden war. Was nun aber die transportablen Kunstwerke betrifft, so wird man zugestehen

müssen, daß es den Deutschen wahrlich nicht verargt werden kann, wenn sie ihre besten derartigen Werke, die zumeist bereits in öffentlichen Sammlungen seit lange bequemer Anschauung dargeboten sind, nicht dem Risiko einer überseeischen Reise und den sehr prekären Zufällen einer Glas- und Eisenarchitektur preisgeben wollten.

Wir können wenigstens aus bester Quelle versichern, daß diese Erwägung bei mehreren der deutschen Lokalkommissionen ganz einzig und allein entscheidend gewesen ist. So blieben mithin meist nur Bilder, die noch im Besitze von Künstlern oder Privatpersonen, übrig, welche ihr Eigenthum auf eigene Gefahr wagen konnten. Daß, nachdem man sich den von London aus angegebenen Raumverhältnissen gewissenhaft gefügt hatte, nun schließlich doch noch mehr Raum als vorausgesetzt werden konnte, vorhanden sein soll, erklärt sich vollständig aus der Unlust und der Furcht vor dem Risiko, welche noch im letzten Augenblick manches werthvolle Werk zurückziehen ließen, was bereits angemeldet war.

Aber auch abgesehen von alledem, ist denn überhaupt irgend etwas Begeisterndes in dieser modernen Wuth nach Anhäufung von tausend und aber tausend Gegenständen, deren einer den andern beeinträchtigt und erdrückt, für den echten Künstler zu finden? Und nun gar bei dieser Gelegenheit, wo die Kunst doch nur im Schweife der Industrie auftritt, als eine Art bequemer Dekorazion einer ungeheuerlichen Architektur, die mit ihren kolossalen Räumen schon von vornherein Alles tödtet, was nicht mit dem Maße von Quadratruthen auftritt; wo der Beschauer schon durch die materiellen Dimensionen geistig und fisisch erschöpft wird, ehe er zur Betrachtung von Kunstwerken kommt, deren jedes einzelne Sammlung und heitere Ruhe zum Genuß verlangt.

Man hat gegen Bildergallerien lange schon und nicht ganz mit Unrecht als gegen eine barbarische Art von Magazinirung deklamirt, aber was ist die größte Gallerie gegen dieses Sammelsurium von Industrie und Kunst und die Heerzüge einer Beschauermassa, die einigermaßen ein Bild der Völkerwanderung zu geben im Stande ist?

Nein, es ist Pflicht der Presse und vor Allem der deutschen Presse, auf alle diese Dinge aufmerksam zu machen, um ein Fänomen zu erklären, was die Nazionaleitelkeit unsrer stammverwandten Ausstellungsunternehmer nur allzusehr zu ihrem Vortheil ausbeuten wird.

Es ist Pflicht darauf zu bestehen, daß es eine höchst thörichte Annahme sei, zu glauben, daß der Werth und der Standpunkt irgend einer nazionalen Kunst, durch solche Monstreprozeduren überhaupt erkannt und abgeschätzt werden könne. Das Experiment ist aber überdieß auch gar nicht nöthig, denn Alle diejenigen, welche zu einer richtigen Einsicht in dieser Beziehung kommen wollen und kommen können, haben schon lange ihr Urtheil über die verschiedenen Standpunkte, welche die Kunst bei den lebenden Nazionen einnimmt, festgestellt. Und diese Stimmen, welche der richtigen Einsicht folgten, daß man eine lebende Kunst nur in ihrem Vaterlande erschöpfend studiren könne, sind wahrlich nicht zum Nachtheile der deutschen Kunst ausgefallen.

Wir wären übrigens neugierig, ob Britten und Franzosen es der Mühe werth finden würden, eine große allgemeine Kunstausstellung in Deutschland zu beschicken, und haben vielmehr eine starke Vermuthung vom Gegentheil, denn sie sind praktische Nazionen.

Daß uns gute Deutsche die Erfahrungen auch dieser Ausstellung selber hoffentlich etwas praktischer machen werden, und daß wir wenigstens dießmal in der Kunst als deutsche Gesammtheit auftreten, das scheinen uns die einzigen Vortheile, die der deutschen Kunst aus diesem Unternehmen erwachsen konnten.

Glücklich genug für die Einheit des Auftretens war allerdings der Umstand, daß es den deutschen Kommissären, wir dürften richtiger sagen dem sächsischen Kommissär, L. Gruner, gelungen, die bereits durch die englische Kommission zerrissenen Räume für Deutschlands Kunst zu einem zusammenhängenden Ganzen zu vereinigen, sonst hätten wir wohl noch den Schmerz erleben können, daß die österreichische Kunst einen besonderen Raum für sich beansprucht hätte, weil Oesterreichs Industrie nicht mit dem Zollverein ausstellen konnte oder wollte.

Was in aller Welt aber hat die Kunst, die man von jeher eine freie genannt hat, mit den Zollschranken und der armseligen politischen Zerrissenheit Deutschlands zu thun? Es gibt keine preußische, sächsische oder österreichische Kunst, sondern eine deutsche, höchstens noch eine Münchner und eine Düsseldorfer Schule, wenn man denn doch Abtheilungen haben will und muß. In diesem Sinne hatten ja auch die ehrenwerthen Vertreter der österreichischen Kunstgenossenschaft auf dem Kölner Tage einmüthig dem Beschlusse beigestimmt, in London als gesammte deutsche Kunstgenossenschaft ohne alle Trennung in Landestheile aufzutreten, ein Beschluß, den auch die Industrie des Zollvereines wenigstens mit Freuden und unter Zustimmung der Nazion später zu dem ihrigen gemacht hat.

Wir sind weit entfernt, den damals anwesenden und überhaupt unsern österreichischen Brüdern irgend eine Schuld in diesem Sinne beimessen zu wollen, denn wir können uns die Einflüsse nur allzuklar vorstellen, welche gar zu gern und immer wieder auch aus der freien Kunst eine Domaine der Bureaukratie gemacht sähen, wenn sie die Verpflichtung übernähme, ihr irgend eine materielle Unterstützung zu gewähren.

Freuen wir uns, daß ein gütiges Geschick uns vor dieser Beschämung im Auslande bewahrt hat und vergessen wir dabei nicht, daß die Stiftung der deutschen Kunstgenossenschaft und ihre immer aufrichtigere Förderung durch alle Kunstgenossen der beste und wirksamste Hebel für diese edle Gemeinsamkeit deutscher Kunst geworden ist, und immer mehr werden wird, so Gott will.

Möge diese Anschauung auch bei unsern österreichischen Brüdern immer mehr die herrschende werden, wir haben sie leider etwas vermißt in einem, sonst des Vortrefflichsten viel enthaltenden Schriftchen: „Wie steht die Kunst in Oesterreich?“ welches mit vollem Recht das höchste Interesse aller Kunstbehörden, Künstler und Kunstfreunde, und nicht bloß in Oesterreich verdient.

Oesterreichischer Kunstverein.

Mai-Ausstellung.

—st— Der seit wenigen Tagen sich rasch wieder entfaltende Reiz der Mainatur und die üppig grünen Gefilde verleiden es Einem förmlich, über ihre gemalten Gegenstücke, die Landschaften und die dahin gehörigen Genrebilder, ausführlich zu berichten, und wir beschränken uns daher auf die Bemerkung, daß de Camps „Rast im Walde“, Dupré's „Bergan“, Schinner's „Italienische Landschaft“. Hildebrand's „Schottische Küste“, Troyon's „Thiere auf der Weide“, u. n. A. vielen Beifall finden. Hingegen können wir auch nicht verschweigen, daß vor einigen Werken F. G. Waldmüller's, so wie vor einem „Wildbach“ von J. Brunner, Jeder mit Entsetzen zurückprallt.

Auf C. Schönbrunner scheint bisher der Aufenthalt in Venedig ziemlich wirkungslos geblieben zu sein; dem Bilde „Herr bleib bei uns, denn es will Abend werden“ sieht man es wenigstens nicht an, daß der Maler von den vielen herrlichen Schöpfungen Tizian's, Tintoretto's, Palma's, Paul Veronese's u. s. w., die ihn umgaben, viel profitirt hätte; es spricht nichts aus dem Bilde als Führich, und man müßte mit der „Wiener Zeitg.“ finden, daß diese Schule „nicht bloß mit dem Pinsel, nicht bloß für die Augen“ schafft, um sich mit so wenig zu begnügen.

Zwei Pariser Bilder machen sich bemerkbar durch die Affektazion der gewählten Vorwürfe und die Wirkungslosigkeit ihrer Ausführung. Das eine ist von Ed. Hamman und heißt „Taufe und Begräbniß“, das andere von Ch. Ed. de Beaumont „Arm an Geld, an Herz und an Geist.“ Um die Szenerie voll zu machen, hätten wir dem ersten Bilde noch der Vollständigkeit wegen, eine Hochzeit und dem zweiten eine vierte Person mit der Bezeichnung „arm an Talent“ gewünscht. Robert Fleury's (ebenfalls ein Pariser) „Der Senat der Republik Venedig“, ist ein fleißig ausgeführtes Bild, doch ohne höheren künstlerischen Werth; des schönen, leider unvollendeten Bildes „Das Vorzimmer einer Fürstin“ von Flüggen, wurde schon in der vorigen Nummer anerkennend gedacht.

Es erübrigt nur noch der Porträte mit einigen Worten zu erwähnen. Seit längerer Zeit sahen wir wieder etwas von Canon und fanden unsere Befürchtungen leider bestätigt. Er hat nicht nur keine Fortschritte gemacht, er ist zurückgegangen. Sein „Weibliches Porträt“ ist mittelmäßig, seine Studie „Am Morgen“ geradezu schlecht. Effekthascherei in der Komposizion, Fehler in der Zeichnung, Nachlässigkeit in der Malerei, dies Alles findet sich in diesem letzten Bilde Canon's vereinigt. Schade um das Talent, von welchem leider bald keine Spur mehr vorhanden sein wird. Durch ungeschickte Freunde, unvorsichtige Schmeichler und unvernünftige Mäzene ist Canon in seiner Entwicklung aufgehalten worden.

Da wir schon mehrmals J. B. Reiter ziemlich hart hergenommen haben, so wollen wir auch erwähnen, daß diesmal ein ganz hübscher „Studienkopf“ von ihm da ist. Ist aber ein Künstlrr nicht noch tadelnswerther, wenn er kann und so oft nicht will, als wenn ihm das Vermögen mangelt?

Von den zwei Bildern Gustav Gaul's in der Rahl'schen Manier gemalt, ist besonders das „Weibliche Porträt“ sehr gelungen. Ein Porträt Friedrich Amerling's läßt uns allen positiven Naturgesetzen zum Trotz behaupten, daß es doch einen Stillstand geben kann.

Das Plastische ist diesmal nur mit drei Nummern vertreten, unter welchen J. Meixner's „Bronze-

statuette" von Wilhelm Kaulbach (Metallguß und Ziselirung von Franz Sauter) als ganz besonders gelungen hervorzuheben ist.

Lokales.

Franz Gruber. (Nekrolog.) Am „Palmsonntag" starb der als Blumen- und Palmen-Maler gefeierte Professor Franz Gruber im sechzigsten Lebensjahre. Gruber war ein Wiener, 1802 geboren, kam mit 16 Jahren an die Akademie der bildenden Künste, erhielt durch Talent, Fleiß und Eifer mehrere Preise für Malerei und Komposizion im Blumen- und Landschaftsfache, studirte Botanik unter Jaquin, wurde 1834 Korrektor an der Blumen-, 1835 Professor an der Manufakturschule der Akademie zu Wien, 1839 Ehrenmitglied der Akademie zu Mailand. Unbestreitbar sind seine Verdienste als Lehrer. Seine zahlreichen Schüler, die er gebildet, erkennen diese dankbar an. Von den vielen Schülern, die er gebildet, nennen wir: Georg Hoffmann, Adolf Müller, Josef Selleny, Josef Starck, Georg Rödel, A. Bertolas u. v. A. So schön die Studien von Palmen, Orchideen und anderen Blüthen sind, die er aus den Glashäusern von Schönbrunn in den Jahren 1841 bis 1849 für den Kaiser Ferdinand malte (600 Blätter), so glänzend wahr und farbenprächtig die Kamelien-Studien, für Fürst Metternich dargestellt (120 Blätter), so werden sie von der künstlerischen Konzepzion und Einfachheit, der innigen Empfindung, mit der diese Pflanzenbilder gemalt sind, übertroffen. Seine „Disteln" haben im Munde der Wiener einen volksthümlichen Beinamen erworben. In Folge der in der Akademie angestellten „Reformen" wurde er in den zeitlichen Ruhestand versetzt, und ihm im Wege der Gnade.. die Hälfte seines Gehaltes bewilligt. — Er errichtete eine Zeichen- und Malerschule, und malte und lehrte noch bis zu seinen letzten Stunden. In der Erinnerung aller, die ihn kannten, wird er als Mensch, Künstler und Lehrer gleich geachtet fortleben.

Emler †. In der ersten Maiwoche verschied nach einem kurzen Krankenlager in der Blüte seiner Jahre der Historienmaler Bonaventura Emler, einer der namhafteren Schüler des Prof. Führich, dessen bisherige Leistungen auf dem Gebiete der Komposizion zu manchen Hoffnungen berechtigten.

Künstler-Versammlung. Für die deutsche allgemeine Künstlerversammlung in Salzburg sind als Hauptgegenstände der Berathung auf die Tagesordnung gesetzt: 1. Die Feststellung der Statuten der Albrecht-Dürer-Stiftung; 2. Gründung eines Organs (Zeitschrift) der deutschen Kunstgenossenschaft; 3. der Kasseler Tantièmen-Vorschlag. Jene Künstler, welche Anträge vorzubringen gedenken, haben dieselben bis 1. August d. J. an den Vorstand des Wiener Lokal-Komites, Herrn Professor August Siccardsburg in Wien, Wipplingerstraße Nr. 387, einzusenden.

Prinz Eugen-Monument. Vor Kurzem haben die Aufgrabungen zur Herstellung der Grundfeste für das Prinz Eugen-Monument am Burgplatze nächst dem Kaisergarten begonnen. Das Erdreich wird mehrere Klafter in der Tiefe und in der Breite aufgegraben und sodann aus Bruch- und Quadersteinen eine Grundfeste hergestellt, auf welche der Sokel für das Monument zu ruhen kömmt. Die Arbeitstätte wird mit einer Bauhütte umgeben.

Kirchenbau. Auf der Wieden, Sandstätte, wurde der Weiterbau der neuen Pfarrkirche wieder in Angriff genommen und sind bereits die Gerüste für den Oberbau hergestellt worden. Der Bau soll heuer noch theilweise bis zur Gleiche vollendet werden. Die Pfeiler werden durchgehends aus Stein, die Mittelfelder aus Ziegeln und zwar im Rohbau ausgeführt.

Maria Theresia-Monument. Die feierliche Enthüllung des Maria Theresia-Monumentes, welches im Garten der k. k. Militär-Akademie zu Wiener Neustadt aufgestellt wird, wird Sonntag den 31. August stattfinden. Die Aufstellung wird im nächsten Monate beginnen.

Von der Londoner-Ausstellung. Alle aus Wien, Pest, Venedig, Prag u. s. w. für die Kunstabtheilung abgeschickten Gegenstände sind in London unverletzt angekommen. Die großen Marmorgruppen aus der Gallerie im Belvedere stehen unter der großen Kuppel; die Oelgemälde sind im großen Raume placirt, die Kartons von Führich, Kuppelwieser, Ruben, Blaas, Mayer, Vogler kommen in die großen Räume des Stiegenhauses; in den kleinen Gallerien hängen nebst einigen Gemälden alle Zeichnungen, Aquarelle, Kupferstiche u. s. w. Die drei Wände der großen und kleinen Gallerie haben gutes Licht; die Beleuchtung wird von den Künstlern als sehr zweckmäßig bezeichnet.

Erzherzog Karl-Monument. Der Erzherzog Albrecht läßt ein im kleineren Maßstabe dem Erzherzog Karl-Monumente am Burgplatze nachgebildetes Monument anfertigen, welches im Parke des erzherzoglichen Schlosses Weilburg bei Baden aufgestellt wird.

Rudolf-Standbild. Das Programm für das 500-jährige Stiftungs-Jubiläum, welches die Wiener Universität am 12. März 1865 begeht, wurde dem Staatsministerium bereits vorgelegt; nach demselben soll unter anderm eine Subskripzion eingeleitet werden, um aus deren Ergebnissen dem Erzherzoge von Oesterreich, Rudolph IV., dem Stifter der Universität, vor dem neu zu erbauenden Universitäts-Gebäude ein Denkmal zu setzen, und dasselbe am ersten Tage der Feierlichkeit im Jahre 1865 enthüllen zu können.

Der Bau des neuen Operntheaters geht nur langsam vor sich; bis jetzt ist nur die Grundfeste theilweise ausgemauert.

Briefkasten. CZ in München: Leider für diese Nr. um einen Tag verspätet eingetroffen. — □ in Berlin, A. Z. in Leipzig, und J. H.: Erhalten und benützt. — △ in Leipzig, —mm— in Wien. Wegen Raum-Mangels für die nächste Nr. zurückgelegt. — Zuschrift aus Düsseldorf: Der Nekrolog wird uns sehr willkommen sein.

Für die Redakzion verantwortlich:
Julius Schwenda.

Druck und Verlag von
J. Löwenthal.

№ 6. Erster Jahrgang.

Recensionen.

Wien. Juni 1862.

Monat-Beilage

für bildende Kunst.

Diese Monat-Beilage erhalten die Abonnenten der „Recensionen" gratis.

Das Hauptblatt der „Recensionen" (achter Jahrgang) erscheint jeden Sonntag. — Man abonnirt: Expedizion der „Recensionen" Wien, hoher Markt, 541, im 1. Stock (sowie in allen Buchhandlungen) für Wien mit Zustellung und für die Provinzen mit Postversendung: viertel jährig 3 fl., ganzjährig 12 fl.; für das Ausland vierteljährig 2 Thlr., ganzjährig 8 Thlr. — Einzelne Nummern 30 kr.
Redakzion: Hoher Markt, 541, im 1. Stock.

Inhalt: Die französische Kunst im achtzehnten Jahrhundert. — F. W. v. Schadow-Godenhaus. (Nekrolog.) — Münchner, Leipziger und Berliner Kunstbericht. — Kleine Chronik. — Lokales.

Die französische Kunst im achtzehnten Jahrhundert.

Von **Jakob Falke.**

I.

Zu den ausgezeichnetsten Vertretern des geistigen Frankreichs von heute gehört Arsène Houssaye. In Paris sagt man, er sei zehn Männern gleich und jeder sei ein ganzer. Seine Vielgewandtheit ist in der That merkwürdig. Während der Lorbeer, den er sich als Direktor des Théâtre français erworben, noch frisch und grün ist, steht er jetzt an der Spitze von Anstalten der bildenden Kunst; gestern erhielten wir ein reines Geschichtswerk, heute eines über die Malerei und ein anderes Mal zeigt er uns, daß er auch in der Musik nicht unbewandert ist. In einem seiner neuesten Bücher*) — sie folgen rasch aufeinander — dessen Lektüre uns den Anstoß gegeben, die nachfolgenden, meist lang in uns herumgetragenen Betrachtungen niederzuschreiben, sehen wir ihn über die französische Kunst im Zeitalter Ludwig's XV. schwärmen, das will sagen, für den Zopf in seiner reinsten Blüthe, für das „Meisterstück des schlechten Geschmacks", wie man sie auch genannt hat. Erstaunt fragen wir, ist das eine der nicht seltenen Paradoxien dieses geistreichen Mannes, wofür wir ihm getrost die Verantwortung überlassen mögen, oder steckt etwas mehr dahinter, — nämlich hinter seiner Schwärmerei, und hinter seiner Kunst? Doch wohl. Denn, wie wir aus einem anderen Werk ersehen*), es stellt sich ihm ein anderer wohlbekannter Name in der Firma der Brüder Goncourt zur Seite, die über die duftigste Blume dieser Kunst, über Watteau, den „Liebling der Grazien" — jener falschen Grazien nämlich, vom Rokkoko-Olimp mit Reifrock, Puder und Mouchen — in entzückter Bewunderung einen wahren Dithirambus erheben.

Sehen wir uns weiter um, so finden wir alsbald, daß Houssaye und die Goncourt nur einem neuen in Bildung begriffenen Geschmack das kühne Profetenwort leihen. Derjenige, welcher in die neueste französische Geschichtslitteratur Einsicht nimmt, muß den auffallenden Umstand bemerkt haben, wie zahlreich die Werke sind, welche sich mit der Hof- und Sittengeschichte der letzten Ludwige beschäftigen. Alle Maitressen finden ihren Biografen. Die Memoiren von damals erleben, eines nach dem andern, neue Auflagen. Zwischen dem französischen Theater, das auf Molière und Racine folgte und dem heutigen, ließe sich unschwer eine Parallele ziehen; ja sie ist so bis in's Einzelne zutreffend, daß selbst die groteske italienische Komödie, die eigenartig, wie losgelöst von der Zeit, neben dem salongemäßeren französischen Lustspiel einherging, ihr spiegelbildähnliches Seitenstück in den Offenbach'schen Operetten erhalten hat. Die Searamouche und Pantalon, die Arlequin und Kolombine lassen sich in ihnen mit den Fingern nachweisen; auch das burleske

*) Histoire de l'art français au dix-huitième siècle. Paris 1860.

*) E. et J. de Goncourt: Watteau. Etude. Paris 1860. (Mit der wiederaufgefundenen akademischen Rede des Grafen Cirylus über Watteau.

Hereinragen der erhabenen Götter in die närrische Menschenwelt, vom Jupiter Tonans an, bis auf den Stix und seine dunklen Gesellen, findet an jenem Orte sein Vorbild, und es sollte uns Wunder nehmen, wenn nicht ein Kenner der Musik in den liebenswürdigen, von Kokketterie gefärbten Melodien Offenbach's, wir wollen nicht sagen den Zusammenhang, aber doch die Charakterähnlichkeit mit der damaligen leichten Musik nachwiese.

Schlagend tritt uns der Vergleich auf jenen Gebieten der Kunst entgegen, die nicht durch Denken und Studium, sondern durch den scheinbar zufälligen populären Geschmack bestimmt sind. Zum Schmuck und zur Ausstattung der Wohnungen gilt als Allermodernstes das Rokkoko aus der Periode Ludwig's XV. Man beobachte ab und zu die Schaufenster der gewöhnlichen Kunstläden von diesem Standpunkte aus und richte sein Augenmerk auf dasjenige, was etwa auf der Höhe der Kunstbildung eines Commis Voyageur steht — und das ist überwiegend das Zahlreichere. Sowohl nach der Wahl der Gegenstände wie nach dem Geist der Behandlung, mit seiner zur Manier gewordenen Koketten-Grazie, mit seiner Laszivität, hinter der sich oft ein sentimentaler melancholischer Zug birgt, schließt es sich eng an die populäre Kunst des Rokkoko an, nur daß die weiche Lithografie, zumal wenn kolorirt, mit ihrer matten Färbung, hinter jenem glänzenden Grabstichel zurückstehen muß, wie ihn die geschicktesten Künstler aus der Schule Edelinck's in zweiter und dritter Generazion führten. Auffallender noch ist die Verwandtschaft bei den kleinen Dutzendstatuetten, Nippsachen und jenen figürlichen Bildern, mit denen man Luxusgegenstände, Vasen, Lampen u. dergl. schmückt: in Stellung und Bewegung, in Kostümen und Sujets, überall zeigt sich direkte Nachahmung.

Es ist keine Frage, das zweite Empire verschmäht die Antike des ersten und fühlt sich hingezogen zum Rokkoko, zum Geist und zur Kunst Ludwig's XV., des leichtfertigsten aller Könige und der leichtfertigsten aller Zeiten, oder symbolisch zu reden: die Krinoline und der Reifrock fühlen sich verwandt, wie sie es denn auch sind.

Die Ursachen dieser Wahlverwandtschaft aufzusuchen, überlassen wir dem pragmatischen Kulturgeschichtschreiber; wir wollen uns nur ein wenig die Kunst und die Künstler des achtzehnten Jahrhunderts auf ihre Eigenthümlichkeit ansehen, ob sie wohl so arge Schmähung und unbarmherzige Verdammung verdienen, wie sie ihnen heute von Romantikern und Klassikern und Cinquecentisten zugleich, wie aus einem Munde zu Theil wird, oder ob dem wirklichen Kunstfreund auch für sie ein Restchen von Vergnügen übrig bleibt.

Das Schöne ist nach Plato der Abglanz des Wahren, d. h. des wirklich und ewig Wahren, gesondert von allem Zufälligen und Vergänglichen. Wenn wir uns auf diesen Standpunkt stellen, ja, dann freilich liegt die Kunst des Rokkoko tief unter unsern Füßen, und, geblendet vom Licht des Idealen, nehmen wir ihrer nicht einmal wahr. Ihre Schönheit ist nicht die Offenbarung des Unendlichen im Endlichen; — im Gegentheil, sie ist und beabsichtigt nichts Anderes zu sein, als die Darstellung des Endlichen, des Zufälligen und Vergänglichen; ihre Wahrheit ist nur eine relative, eine solche, die für ihre Zeit allein Giltigkeit hatte.

Machen wir keine anderen Ansprüche, als sie selbst erhebt, stellen wir uns auf ihren eigenen Standpunkt, vielleicht finden wir von hier aus einen Weg zur bedingten Versöhnung. Eklektiker, wie wir heute sind, und stolz auf unsere Geschicklichkeit, fremde Denkart zu begreifen, in fremde Weise uns hineinzufühlen, machen wir Gebrauch von dieser Geschicklichkeit, und betrachten jene Kunst mit ihren eigenen Augen, mit ihrem eigenen Gefühl.

Wie gesagt, auf den Genuß, den uns die reine, idealische Kunst gewährt, müssen wir Verzicht leisten. Für sich betrachtet, aus dem geistigen Zusammenhang der Zeit gerissen, können wir der Kunst des Rokkoko alles Schlechte nachreden, was wir wollen: sie ist Lüge und Verstellung, Ziererei und Manierirtheit, sie ist Laune und Koketterie, sie ist flach und arm an Gedanken, sie kann selbst den Vorwurf leichtsinnigen Machens nicht zurückweisen. Sie ist ohne allen Ernst, nur Scheinkunst, nur Schauspiel. Und dennoch ist sie wahr, viel wahrer als die vermeintliche Antike des ersten Empire, welche ihr folgte, viel wahrer selbst als unsere moderne Genremalerei im fremden Kostüm.

Sie ist eben die Kunst ihrer Zeit, ganz und voll ihr Ausdruck, und will nichts anders sein. Die Athener von Paris thaten sich etwas zu Gute auf ihre Kunstbildung, aber sie wollten keine Athener des Phidias sein, sondern Franzosen vom Zeitalter der Ludwige; sie hatten ihren Götterolimp und sie hatten ihre Antiken, aber die einen wie die anderen schufen sie sich selbst nach ihrem Geschmack. Der Schein und die Lüge des Rokkoko sind nicht seine eigenen Fehler, sondern die Fehler der Zeit, welche die Kunst nur wiederspiegelt. Die Zeit ist durch und durch falsch und unwahr, ist Lüge

Schauspiel und Kaprize. Religion, Königthum, Genie, alles ist zum Spiel geworden. Der König spielt mit dem Königthum, der Priester mit der Religion, der Poet mit der Dichtkunst, der Filosof mit dem Geist, der Maler mit seiner Kunst, und also wurde die Schönheit zur Kaprize. Wie Ludwig XV. so sein erster Maler Boucher, „tel roi tel peintre," und dazu als Königin . . . Madame Dubarry.

Das achtzehnte Jahrhundert, d. h. diese französische Welt vor der Revolution, hatte keinen Ernst und kümmerte sich nicht um Gedanken. Was ist Wahrheit? Was ist Unsterblichkeit? „Vive la Bagatelle," ist die Losung. Der Zithere zugeschworen und von Liebe berauscht, lebte diese Gesellschaft im Freudentaumel des Genusses ihre Tage dahin, wie sie meinte, in befriedigter Glückseligkeit, in ungetrübter Heiterkeit. Innerlich hohl und faul und nur durch den Zwang der Etikette in äußerlicher Zucht gehalten, hatte sie doch zuweilen die Ahnung, als ob es einem Abgrund zuginge, als ob ein Sturm, eine Sündfluth kommen könne, alles in der Sünden Blüthe hinwegzuschwemmen und den Boden rein zu fegen. Aber Ludwig XV. und seine taumelnden Genossen und Genossinnen glaubten, die Welt halte schon noch so lange wie sie, und: „Après nous le déluge!" Die Rechnung war nicht ganz richtig, denn manches Haupt aus diesem Kreise der Seligen, das noch mitgekostet von Ambrosia und im Nektar sich berauscht, mußte die Theilnahme auf dem Blocke büßen.

Ganz von demselben leichtfertigen Stoff ist die Kunst jener Zeit: ganz von Liebe erfüllt, ewig heiter und ewig lächelnd, wie im Sonnenschein eines jungen Glücks, und doch nicht ohne einen unbewußten, tränmerischen melancholischen Zug, ein unwillkürliches Zeichen ihrer Hohlheit und Vergänglichkeit. Sie selbst ahnt ihn nicht, diesen Zug, aber wir erkennen ihn trotz des lachenden Lebens, der reizenden Lust, und wie beim Menschenantlitz ist es diese Melancholie, die unser Interesse anzieht, still, langsam, aber fesselnd. So in Täuschung befangen, gibt sich wohl zuweilen der einzelne Künstler der Meinung hin, er arbeite für die Ewigkeit, denn er unterschätzte sich und seine Werke nicht. So meinte Bouchardon, noch nach zweitausend Jahren werde man von seinem Denkmal Ludwig's XV. reden. Er selbst zwar erlebte nicht einmal die Vollendung. Doch ach, kaum ein paar Jahrzehnte vergingen, und dieselben, die als Knaben der Errichtung jubelnd beigewohnt hatten, waren kaum Männer geworden als sie es umstürzten vom Boden vertilgten und auf derselben Stelle für den Enkel dessen, dem das Denkmal gegolten, das Schaffot errichteten.

Diese Kunst denkt nicht, sie studirt nicht, aber sie künstelt auch nicht; was an ihr als Künstelei, als Manier erscheint, das ist ihre Natur, ihre wahre, aufrichtige Natur. Die Künstler gingen nicht beim griechischen Ideal in die Lehre, um sich in eine Welt hineinzufühlen und hineinzuarbeiten, die nicht die ihre war. Zwar wanderten sie fast alle nach Rom, aber vor Rafael's Schönheit und Michel Angelo's Größe kehrten sie um und kamen französischer, als sie es verlassen hatten, nach Paris zurück.

Darin waren sie den Griechen gleich, daß sie, eins mit ihrer Zeit und sich selbst genügend, nur aus ihrer Gegenwart die Nahrung für ihre Kunst sogen, nur nach ihr studirten und nach ihr das Schönheitsgefühl bildeten. Und darin und darum sind sie so weit realistischer als die moderne Kunst, selbst diejenige, welche sich ausdrücklich realistisch nennt. Wenn sie aus der alten Mithologie ihre Götter und Göttinnen nahmen, wenn sie sich eine idillische Hirtenwelt erträumten, die weder jemals Existenz hatte noch überhaupt so hätte existiren können, wie sie dieselbe im Bilde erschufen, so waren diese verkleideten Göttinnen und Hirtinnen doch eben nichts anderes als Fleisch von ihrem Fleisch, Form nach ihrer Form, beseelt von ihrem Geist. Madame de Parabère, die Pompadour, die Dubarry, und wie die regierenden weiblichen Häupter damals hießen, die Königinnen im Unterrock, das waren ihre Göttinnen, ihre Junonen und Afroditen, ihre Grazien und Nimfen, ihre Dafne und Chloe, Alle zugleich.

Freilich waren die Griechen glücklicher, wenn sie Auge und Gefühl nicht durch Atelierstudien, sondern überall in ihrer Welt durch das bilden lassen konnten, was sich ihnen auf Schritt und Tritt darbot. In der Menschengestalt und in der Gewandung wandelten die schönen und reinen Formen um sie herum und begleiteten sie von Kindheit auf das Leben hindurch. Die Franzosen des Rokkoko machten es ganz wie sie; aber sie selbst, ihre umgebende Natur war eine andere, bereits verkünstelte, und das Resultat mußte somit ein anderes sein. Wer nach der wahren, freigewachsenen Natur gesucht hätte, wie sie Griechenland eigen war, der hätte aus Paris, aus Frankreich, ja aus der ganzen zivilisirten Welt herausgehen müssen und hätte sie doch kaum anderswo gefunden als in steinernen Fragmenten.

*

Wo sollte der Franzose von damals die reinen Formen hernehmen, an denen er das Auge bilden konnte? Suchte er nach einem Jupiterideal, so bot sich ihm statt des Perikles-Zeus die Figur Ludwigs XIV. in ihrer schwülstig theatralischen Hoheit dar. Zwar wallten auch ihm vom erhabenen Haupt die ambrosischen Locken, aber es waren die kunstvoll geringelten, salbenduftenden der Allongeperrücke, und wenn er sie schüttelte, erbebten nicht die Höhen des Montmartre, aber Wolken von Puder umhüllten die zürnende Stirn. Alcibiades-Apollo stellte sich dem Künstler vor in seidenen Strümpfen, mit Puderfrisur, Zopf und Haarbeutel, und Madame Pompadour saß ihm als Juno mit Fischbeinbrust und Reifrock, weißköpfig, das feine Spitzentüchlein wehend in der Hand. Wie konnte er die Anmuth des menschlichen Ganges, den Rithmus des Faltenwurfes beobachten, da die hohen Stöckelschuhe die Füße in Zwang hielten, und bei jedem Schritt der Reifrock und mit ihm die Robe sich horizontal um den Körper drehten und so eine Bewegung annahmen, welche willkürlich und derjenigen der menschlichen Figur ganz entgegengesetzt erschien! Selbst nackt fand er die Schönheit nicht, denn den Fuß hatten die steifen Schuhe von Kindheit auf verdorben und das Corsett hatte Brust und Hüften zusammengeschnürt und somit die Figur vernichtet. Selbst zum Fleisch zu kommen, wurde ihm schwer gemacht und war dem Porträtisten sogar unmöglich, denn alles, was die Damen bloß legten — und es war nicht wenig in jener Zeit — war mit Roth und Weiß übertüncht und, damit die Haut durchsichtig erschiene, selbst das feine Geäder kunstreich hineingemalt. So war es nicht die Natur, die der Maler porträtirte, sondern das Werk eines . . . andern Künstlers.

Aber das Eigenthümliche war, daß es der Kunst des Rokoko auch gar nicht daran lag, der wahren Natur auf den Grund zu kommen; sie wollte keine andere als diese falsche, die sie für die verbesserte hielt, sie wollte keine anderen Jupiter als ihre Könige, keine andere Venus als die liebreizende, „grübchenreiche“ Gräfin Dubarry mit der ewig lächelnden Miene, mit dem geschminkten mit Schönheitspflästerchen bestreuten Antlitz. Diese falsche Natur ist jene Kunst ganz und durch und durch; sie porträtirt sie nicht bloß, sie ist selbst ihr Geschöpf, ihr eigenes Fleisch und Blut; sie will nichts Anderes, und was Fremdartiges an sie herantritt, dem hängt sie sofort Kleid und Maske aus ihrer Garderobe an, daß wir es nicht wiederkennen. Was sich nun hiermit alles, wir wollen nicht sagen, von Schönheit, aber von Reizen verträgt, das alles besitzt diese Kunst in hohem Grade: eine getreue Wiedergabe der eigenen Natur, die besonders dem Porträt zugute kommt, ein feines, schmelzendes, wenn auch im Ganzen zu zartes, verblaßtes Kolorit, eine Frische und Keckheit des Machwerks, das freilich oft in Leichtfertigkeit übergeht, viel Anmuth und selbst eine Art Naivetät, wenn man sich auf ihren Standpunkt zu stellen vermag, Weichheit und in hohem Grade Liebreiz, allerdings in der Richtung des Koketten, Ueppigen und Verführerischen und endlich, wie sie jeder wahren Kunst eigen sein muß, eine unvergängliche Heiterkeit, die über die Menschenwelt und über Himmel und Landschaft, gleich den seligen Inseln, über alles hin ausgegossen ist.

Es ist genug des Reizes, ja des Zaubers, um den denkenden Kunstfreund und seine Betrachtung zu fesseln. Im Licht einer wahrhaft historischen Kunst, die wenigstens historischer ist als die studirte Staffeleimalerei, die sich heute historisch „nennt,“ erhebt sich uns von den Todten eine fremdartige, allerdings von falscher Zivilisazion verkünstelte, aber darum nicht minder interessante Welt; sie steigt vor uns auf im treusten Selbstporträt und offenbart uns ihr äußeres und inneres Wesen bis in die feinsten und tiefsten Züge ihres Denkens und Fühlens. Wir fühlen ihre Pulsschläge, wir lauschen ihrem Athem, wir beobachten ihre Neigungen und folgen ihren Gedanken. Mag man diesen Genuß einen mehr kulturgeschichtlichen als ästhetischen nennen, — immerhin, es ist ein Genuß, den uns die Kunst gewährt.

F. W. v. Schadow-Godenhaus.

Nekrolog.

Von **Wiegmann.**

Der durch A. Carstens, Schick und einzelne andere minder hervorragende Zeitgenossen vorbereitete Umschwung in der Malerkunst kam bekanntlich erst in der kleinen Kolonie deutscher Künstler, welche im zweiten Dezennium dieses Jahrhunderts sich in Rom zusammengefunden hatte, völlig zu Stande. Das Verdienst und der Ruhm desselben knüpft sich vorzugsweise an die Namen von Peter Cornelius, Friedrich Overbeck, Wilhelm Schadow und Filipp Veit, welche als die eigentlichen Gründer der neuen romantischen Schule angesehen werden dürfen, deren Ziel die Zurück-

führung der in geistlose Manierirtheit ausgearteten Kunst zur Natur und Wahrheit war. Schon als Schüler der Akademie zu Wien hatte Overbeck mit der damaligen akademischen Studienweise gänzlich gebrochen. Seine Ueberzeugung: aus diesen Anstalten könne der Kunst kein Heil erwachsen, wurde auch von den Genossen getheilt, und alle stimmten darin überein, daß man sich zu der herrschenden Geschmacksrichtung, wie sie namentlich durch die Göthe'schen „Propiläen" vertreten wurde, in die entschiedenste Opposizion stellen müsse, wenn die Kunst die verlorene Keuschheit und Innerlichkeit wiedererlangen und einen, der christlichen Weltanschauung entsprossenen, lebendigen Geist athmen solle. Dieser Geist war aber der Geist der Romantik.

Wir wissen, daß dieselbe Tendenz damals auch einer weit verbreiteten Dichterschule Gehalt und Gestalt gegeben hatte. Diese romantische Dichterschule stand auch in der That mit jener deutsch-römischen Malerschule in naher Verbindung. Beide knüpften mit ihren Bestrebungen unmittelbar an das christliche Mittelalter an und erwarben sich das große Verdienst, daß sie eine Menge der köstlichsten Schätze aus dem Moder einer fast verachteten oder doch längst nicht nach Gebühr gewürdigten, höchst merkwürdigen Kultur-Epoche hervorzogen und uns zugänglich machten. Wir wollen hier nur an die Gebrüder Schlegel und ihre Freunde erinnern. In der bildenden Kunst waren es vorzüglich die Meisterwerke der Cinquecentisten, welche als die erhabensten Vorbilder einer echt christlichen Kunst mit Recht gepriesen wurden.

In solchem Geiste studirten und schufen die römischen Freunde, fern von dem damals geknechteten und von feindlichen Rosseshufen zertretenen Vaterlande, ohne alle sichere Aussicht, demselben je unmittelbar dienen zu können und mit der Anwartschaft auf dasselbe Schicksal, welchem Carstens erlegen war. Als nach solchen wahrlich nicht ermuthigenden Verhältnissen endlich Freiheit und Frieden zurückgekehrt waren, mußte der Auftrag des preußischen Konsuls Bartholdy, in seinem Hause auf dem Monte Pincio in einem Ziklus von Freskobildern ihre Bestrebungen zu bewähren, den Freunden sehr willkommen sein, wie wenig glänzend auch die ihnen gestellten äußeren Bedingungen schienen. Sie freuten sich, die Gelegenheit gefunden zu haben, wenn auch nicht in ihrem Vaterlande, doch den aus aller Welt nach der ewigen Stadt pilgernden Kunstfreunden, die ersten bedeutsameren Proben der regenerirten Malerkunst vor Augen zu stellen. So entstand der noch heute hochgeschätzte Ziklus von Darstellungen aus der Geschichte Josef's, erfunden und ausgeführt von Cornelius, Overbeck, Schadow und Filipp Veit.

Schon diese Bilder scheinen zu bestätigen, was später noch deutlicher hervortrat, nämlich, daß Schadow in dem damals verbundenen Künstlerkreise vorzugsweise das Element des Kolorits und der Naturwahrheit in der Ausführung vertrat, im Gegensatze zu denjenigen, die beides zu Gunsten des idealen und großen Stiles vernachlässigen zu müssen glaubten. Er konnte sich dabei mit Recht auf die herrlichsten Werke Rafael's berufen, in denen mit der höchsten malerischen Vollendung der erhabenste Stil verbunden ist. Die Ueberzeugung, daß in der Vermittlung beider Forderungen wesentlich die Aufgabe der nächstkünftigen Kunst bestehe, entfremdete ihn auch der Freskomalerei, deren eigenthümliche Technik der Erfüllung jener Aufgabe unendliche Schwierigkeiten entgegenstellt, und fesselte ihn in der Folge ausschließlich an die Oelmalerei. In ihr sah er das Feld, auf dem er durch That und Lehre zu wirken sich berufen fühlte, in ihr sah er die Bedingungen einer nazionalen Entwicklung der modernen Malerkunst vereinigt.

Unbestreitbar ward durch Schadow in dieser Beziehung eine gewisse Einseitigkeit seiner Freunde, die bei ihren übrigen guten Eigenschaften nur desto gefährlicher für die Entwicklung unserer Kunst zu werden drohte, glücklich ergänzt und zwar in einer Richtung, welche nicht nur in der Entwicklungsgeschichte deutscher Kunst vorgezeichnet erscheint, sondern auch im Laufe der Zeit und bis auf den heutigen Tag von dem ganzen Volke unabweislich gefordert worden. Sowohl durch seine individuelle Kunstübung, als auch noch bei weitem erfolgreicher durch seine Wirksamkeit als Gründer und als vieljähriger Leiter einer der blühendsten Schulen hat Schadow jenen tiefberechtigten Anforderungen in reichem Maße Genüge gethan. Ein solcher Mann hat ohne Zweifel den gegründetsten Anspruch auf die dankbare Anerkennung des gesammten deutschen Vaterlandes.

Friedrich Wilhelm von Schadow wurde zu Berlin am 6. September 1789 geboren und bestimmte sich schon früh für die Malerkunst. Als Sohn des ausgezeichneten Bildhauers Dr. Joh. Gottfr. Schadow (geb. 1764, † zu Berlin am 28. Januar 1850), dessen Verdienste um die Befreiung der Bildhauerkunst aus den Banden des Ungeschmacks der damaligen Zeit nicht hoch genug angeschlagen werden können, mußte

er von Jugend auf zu ähnlichen Bestrebungen in der Malerkunst sich angespornt fühlen. Die Unterweisung, die er dem Professor Weitsch, einem über die Richtung seiner Zeit in keiner Weise sich bemerklich erhebenden Porträtmaler verdankte, vermochte nicht den Jüngling zu befriedigen. Er ahnte schon jetzt, was er als Mann in völliger Klarheit erkennen sollte — daß die damalige Kunst im Argen lag und daß nicht die von den Zeitgenossen geschätzten und studirten Werke der Manieristen, sondern die der Meister einer früheren Periode den Weg zur rechten Kunst zeigten. Die Akademie zu Berlin war am wenigsten im Stande, ihm zu genügen; er besuchte nur den Aktsaal derselben. Inzwischen wurde ihm die Oppozizion, in der er sich zu der allgemeinen Geschmacksrichtung befand, immer unbehaglicher. Er ging daher im Jahre 1810 nach Italien, wo er sich den gleichgesinnten Landsleuten anschloß und nicht allein den ernstesten Studien oblag, sondern auch in der oben näher bezeichneten Weise sich die Regenerirung der Malerkunst zur Lebensaufgabe machte.

Daß sein in Italien erfolgter Uebertritt zur katholischen Kirche die Richtung, die er fortan in der Kunst verfolgte, wesentlich bestimmen mußte, ist bei einem Charakter begreiflich, der Alles, was er erfaßt, mit ganzer Seele in sich aufnimmt. Wenn er auch nachher einige Werke geschaffen hat, die in dieser Beziehung indifferent sind, so behandelte er doch mit sichtlicher Vorliebe solche Gegenstände, die der heiligen Geschichte oder der kirchlichen Legende angehören, und mit deren Darstellung er ein inneres Bedürfniß seines lebhaft angeregten Geistes befriedigen konnte.

Das Grundprinzip seines Strebens bestand, wie schon oben angedeutet worden, darin: jedes Werk, sowohl nach dessen geistiger als nach dessen sinnlicher Seite hin, so vollendet und natürlich erscheinen zu lassen, wie möglich. Dagegen ist allerdings eingewendet worden, daß die Wahrheit und Lebendigkeit in den materiellen Bestandtheilen eines Kunstwerkes jedenfalls leichter zu erreichen und weiter zu treiben sei, als in dem Ausdrucke der Idee, der Empfindung und des Charakters, und daß deßhalb das Ergebniß solchen Strebens nicht immer ein erfreuliches sein könne. Diese Einwendung, wie richtig sie auch im Allgemeinen sein mag, ist es jedoch nicht, wenn der Künstler, wie es bei Schadow zutrifft, von dem Gegenstande seiner Kunstthätigkeit so erfüllt und begeistert ist, daß dessen geistiger Inhalt ihm nicht minder deutlich vor dem inneren Auge steht, als die sinnliche Form vor dem äußeren.

Mag sich indeß darüber auch streiten lassen, Schadow, dem Künstler, ist ein Ueberwiegen des Sinnlich-Illusorischen über den idealen Gehalt in seinen Bildern nicht nachzuweisen, und Schadow, der Leiter der Schule, hat durch die strenge Forderung der größtmöglichen Wahrheit und Natürlichkeit der Darstellung — gleichviel, welches Gegenstandes — gewiß vorzugsweise die großen Resultate erreicht, die der Ruhm dieser Schule sind.

Die Aufgabe der Schule ist doch vor Allem, die schlummernden Kräfte zu wecken und durch Uebung in der treuesten Nachbildung der Natur zur Fertigkeit zu entwickeln. Erst wenn diese gewonnen ist, kommt die Anwendung derselben auf ein darzustellendes Kunstwerk in Betracht, und dann wird der Künstler nach Maßgabe seiner individuellen Geistesrichtung und der Eigenthümlichkeit seines Talents — meistens unbewußt — das dem Gegenstande angemessene Verhältniß der äußeren, realen Wahrheit zu der inneren, idealen zu bestimmen haben. Hiebei läßt sich wohl rathen, aber nicht doziren. Nur auf diesem Wege gelangt der Künstler zum Stil; jeder andere führt zur Manier.

Wir dürfen es nicht unterlassen, an dieser Stelle einer öfter wiederholten Behauptung zu widersprechen, die — je nachdem sie von dieser oder jener nicht eben freundlich gesinnten Seite geäußert wurde — sowohl ein Lob als einen Tadel enthielt, nämlich: daß die von Schadow befolgten Lehrprinzipien nothwendig zu der realistischen Kunstrichtung haben führen müssen. Aber das gründliche Studium der Natur, auf welches derselbe stets drang, ist nichts weniger als ein Beweis dafür. Oder es müßte denn Leonardo da Vinci, oder Albrecht Dürer u. s. w. auch der realistischen Richtung gehuldigt haben! Wir dürfen vielmehr annehmen, daß, wo das von Schadow empfohlene Studium der Natur zum Realismus geführt hat, dieses von ihm weder beabsichtigt noch verschuldet war, sondern lediglich an der allgemeinen Zeitrichtung, in Verbindung mit der besonderen Organisazion der Talente lag, welche auch ohne Schadow das ihnen entsprechende Ziel — wenn auch vielleicht weniger tüchtig — würden erreicht haben. Der wahre Geist seiner Schule ist ein davon unendlich verschiedener. Die von ihm gewollte Richtung wird von Deger, Bendemann, den Brüdern A. und K. Müller, Ittenbach u. A. vorzugsweise repräsentirt. Der von Schadow ausgestreute Samen ist am unverkümmertsten an den Wänden der St. Apollinariskirche zu Remagen und der Schloßkapelle der königlichen Burg

Stolzenfels, wie in den Sälen des Residenzschlosses zu Dresden zur Blüthe gelangt. Dort sind Kunstwerke entfaltet, die vor Mit- und Nachwelt Zeugniß ablegen von der tief innerlichen, idealen Richtung der Schadow'schen Schule.

Wenden wir uns jetzt wieder zu der für sein ganzes Leben entscheidend gewesenen römischen Entwicklungs-Phase des Künstlers zurück, so finden wir, daß er außer den beiden von ihm in der Casa Bartholdi ausgeführten Freskobildern: „Jakob, dem das blutige Gewand seines Sohnes gebracht wird" und „Josef im Kerker den Gefangenen die Träume deutend" und verschiedenen Bildnissen und anderen kleineren Darstellungen, auch für den damaligen Kronprinzen von Baiern eine „heilige Familie" und das „Porträt einer Römerin" gemalt und dadurch sich einen Ruf als Koloristen begründet hat. Im Jahr 1819 kehrte er nach Berlin zurück, wo er zum Professor ernannt wurde und sich mit einer Menge von Aufträgen überhäuft sah. Der große Beifall, den seine Arbeiten fanden, und sein sich bald offenbarendes Lehrertalent verschafften ihm mehrere reichbegabte Schüler, so daß seine Wirksamkeit auch in dieser Hinsicht Erfolge versprach.

Unter den Werken aus der Zeit dieses Berliner Aufenthalts sind namentlich hervorzuheben: eine Madonna; — die „Anbetung der Hirten," für die Garnisonkirche zu Potsdam; — Christus mit zwei Evangelisten, Altarbild für die Kirche in Schulpforta; — ein großes Familiengemälde, die Prinzessin Wilhelmine von Preußen mit ihren Kindern darstellend, und vor Allem ein „Bacchuszug" für den Plafond des Proszeniums im neuen königlichen Schauspielhause.

Inzwischen war durch die Berufung Peter's v. Cornelius nach München die Stelle des Direktors der Akademie zu Düsseldorf erledigt worden. Zur Wiederbesetzung derselben konnte die Wahl auf keinen Würdigeren fallen, als auf Schadow. Er nahm sie an und siedelte im November 1826 nach Düsseldorf über. Fast alle seine Schüler folgten ihm dahin und bildeten den Keim und Kern der neuen Schule. Es waren Lessing, Julius Hübner, Th. Hildebrandt Sohn, Mücke und Köhler, junge Männer, deren Namen in der Folge in noch bedeutsamerer Weise mit der Düsseldorfer Akademie verknüpft werden sollten. An diesen Kern schlossen sich sofort die in den Klassen der Akademie vorgefundenen und manche neu hinzukommende Schüler an. Unter den Ersteren haben wir Joh. Wilh. Schirmer's zu gedenken, der, von der Historienmalerei zur Landschaft übergegangen, später der Gründer und Lehrer der vortrefflichen Düsseldorfer Landschaftsschule wurde.

Die nächste Thätigkeit Schadow's war nun darauf gerichtet, die Anstalt so zu organisiren, daß sie den Zöglingen die Vortheile einer gut ausgestatteten Akademie und des zu fruchtbarem Wetteifer anregenden gemeinschaftlichen Studiums gewähre, ohne damit den hergebrachten allgemeinen, keine Individualität berücksichtigenden Mechanismus und geisttödtende Pedanterie zu verbinden. Er gab den Tadlern der Akademien vollkommen Recht, er widersprach ihnen nur darin, daß die Unzweckmäßigkeit derselben eine nothwendige Bedingung solcher Anstalten sei. Jetzt kam es darauf an, dieses praktisch zu beweisen. Dazu bedurfte er vor Allem gleichgesinnter Gehilfen, die nicht anders zu erlangen waren, als durch Heranbildung von dazu geeigneten Schülern. Sollte die Schule ein organisches Ganzes sein, in welchem die ganze Gliederung des Unterrichts auf eine sukzessive und harmonische Entwicklung der Talente und Kräfte berechnet war, so mußte auch auf allen ihren Stufen in einem und demselben Geiste gewirkt werden. Bis solche Gehilfen herangebildet waren, kann man die Einrichtung der Düsseldorfer Akademie nur als eine vorläufige betrachten, welche durch Schadow's unermüdliche Thätigkeit nach allen Seiten hin so fruchtbar gemacht wurde, als es unter den obwaltenden Umständen nur irgend möglich war, bis endlich im Jahr 1831 die Schule definitiv geordnet ward.

Von besonderer Wichtigkeit für diese definitive Ordnung erscheint eine Reise, die Schadow mit seiner Familie und den Freunden Hübner, Hildebrandt Sohn und Bendemann im Jahre 1830 nach Italien unternahm. Hatte diese für Schadow, der schon einen beträchtlichen Theil seines Lebens in diesem Lande zugebracht hatte, vornehmlich nur eine wohlthätige Erholung und den Genuß des Wiedersehens der früher ihm liebgewordenen Gegenden und Kunstwerke zum Zweck, so mußte sie doch den jungen Begleitern eine ganze neue Welt eröffnen und für ihre fernere Entwicklung von großer Bedeutung sein, und insofern dieselben von nun an als Lehrer zu wirken berufen waren, auch ihre Rückwirkung auf die ganze Schule haben.

Aus Italien zurückgekehrt, machte Schadow im Jahre 1831 die Vorschläge zu einer definitiven Organisirung des akademischen Unterrichts und legte denselben die mannigfachen Erfahrungen zum Grunde, die er in seinem bisherigen Wirkungskreise als Künstler und Lehrer zu machen Gelegenheit gehabt hatte. Mit einem klaren, gebildeten

Verstande und einem seltenen kritischen Scharfblick entwickelte er sein System des akademischen Unterrichts in einer so überzeugenden Weise, daß das vorgesetzte Ministerium demselben seine Sankzion gab und das neue Reglement für die Düsseldorfer Akademie daraus ableitete.

Die wesentlichste Abweichung dieses Sistemes von dem bei allen ähnlichen Anstalten befolgten bestand in der Errichtung von Ateliers für Schüler, die in ihrer Ausbildung bereits so weit gelangt sind, daß sie Bilder nach eigener Komposizion ausführen. Bisher glaubten die Akademien Alles gethan zu haben, wenn sie ihre Zöglinge mit den Hilfswissenschaften der Perspektive, Anatomie, Kunstgeschichte u. dgl. m. ausgestattet und in der künstlerischen Vorbildung so weit gebracht hatten, daß sie nach dem Gips und nach dem Akte eine korrekte Zeichnung zu machen und allenfalls auch einen Kopf oder einen Akt mit Oelfarben zu malen verstanden. Rechnet man dazu noch einige mehr oder weniger pedantische Vorträge über Gewandung und malerische Komposizion, so hat man Alles, was ein Kunstjünger von Akademien holen konnte. Auf diesem Standpunkte, wo doch die schwierigste Arbeit des jungen Künstlers erst anfing und wo er des Rathes und der Leitung eines tüchtigen Lehrers am allerbedürftigsten war, sah er sich von der Akademie im Stiche gelassen. Erlaubte ihm sein brillantes „Abgangszeugniß" noch daran zu zweifeln, daß er schon ein fertiger Künstler sei, so suchte er sich, so gut oder übel es gehen mochte, auf allerlei Irr- und Umwegen noch zu einem solchen durchzuarbeiten. Hielt er dieses aber für überflüssig, so besaß die Welt an ihm, wenn auch nicht einen Künstler, doch einen Mann, in welchem wieder ein „trefflicher akademischer Professor" steckte.

Auf diese Weise haben die alten Akademien manches hoffnungsvolle Talent zu Grunde gerichtet oder doch um ein halbes Leben voll unfruchtbarer Anstrengungen gebracht und auf der anderen Seite wieder eine Anzahl Menschen zu bloßen Kunsthandwerkern dressirt.

Solchem Unheil sollten die Ateliers für ausübende Kunstschüler steuern. Und sie haben sich auf das glänzendste bewährt, nicht bloß in Düsseldorf, sondern auch auf allen den andern Akademien, welche nach Düsseldorfs Vorgange diese Einrichtung ebenfalls einzuführen sich beeilt hatten. Damit war der bisherige freie Schüler der Akademie in gewissem Sinne wieder in das früher üblich gewesene Verhältniß des Lehrlings zum Meister eingesetzt und ein Weg betreten, der namentlich in die Technik wieder jene Solidität und Meisterhaftigkeit einzuführen geeignet ist, welche nur das Resultat einer ununterbrochenen Kette von praktischen Erfahrungen sein und in der Werkstatt sich erhalten und fortpflanzen kann, die aber auf den Akademien fast gänzlich verloren gegangen war.

Daß Schadow die unmittelbare Leitung dieser Schüler-Ateliers (sie bilden die 1. Klasse der Akademie) sich selbst vorbehielt, war wohl natürlich und von um so größerem Vortheil für dieselben, als seine Vielseitigkeit, seine scharfe Kritik, seine unverbrüchliche Achtung jeder Eigenthümlichkeit und seine bewunderungswürdige Fähigkeit, in dieselbe liebevoll einzugehen und sie zu einer gesunden Entwicklung zu bringen, bei keinem Andern in gleichem Maße gefunden worden wären.

Aber auch mit dieser Klasse ausübender Schüler glaubte Schadow die Wirksamkeit der Akademie noch nicht abschließen zu dürfen. Er errichtete noch über derselben die Klasse der „jungen Meister," in welche diejenigen Zöglinge eintraten, welche die vorschriftsmäßige Zeit in der ersten Klasse zugebracht und durch Talent und Fleiß sich so ausgezeichnet haben, daß sie den Schülern zu Vorbildern dienen können. Diese Meister-Klasse bietet zugleich den in dieselbe eintretenden Künstlern den großen Vortheil, daß sie zu gemeinschaftlichem Streben vereinigt bleiben und Freundesrath und Kritik stets zur Seite haben. Obgleich die Ateliers dieser Klasse gänzlich außerhalb des akademischen Schülerverbandes stehen (weßhalb auch ein mäßiger Miethzins dafür entrichtet werden muß), so besucht doch der Direktor, wenn es gewünscht wird, dieselben mit großer Bereitwilligkeit und ertheilt gern seinen Rath. Künstler aller Fächer werden in dieselben zugelassen, indessen haben die Historienmaler die nächsten Ansprüche darauf, sowohl deßhalb, weil diese für die Schule von besonderem Nutzen sind, als auch, weil sie außerhalb der Akademie nicht leicht so geräumige und zweckmäßig eingerichtete Ateliers finden würden, wie sie zu ihren Arbeiten bedürfen.

Der anregende und belebende Geist, der die organisatorische Wirksamkeit Schadow's so überaus fruchtbar machte, waltete auch in der weiteren Leitung seiner Schule. Das bemerkenswertheste Vehikel, dessen er neben der sorgfältigsten Ueberwachung aller Unterrichtszweige und der Disziplin sich bediente, war ein verständiges Gewährenlassen der jungen Leute innerhalb nicht zu eng bemessener Schranken des Respekts, und die Gestattung von so viel Freiheit, wie nur irgend mit der Ordnung und dem Fleiße, welche gefordert wurden,

verträglich war. Schadow's Stellung zu den Schülern war eine wahrhaft väterliche und zu den älteren eine kollegialische und freundschaftliche. Sein Haus stand jedem offen, der an gebildeter und bildender Geselligkeit Geschmack fand, und wurde als bekannter Sammelpunkt von Geist, Talent und Bildung von hervorragenden Fremden und Einheimischen gern besucht. Während des Verlaufs weniger Jahre finden wir da als intime Hausfreunde verkehren: Felix Mendelssohn, Karl Immermann, Karl Schnaase, Friedr. v. Uechtritz u. A. m., und es läßt sich denken, wie anziehend eine Geselligkeit war, der solche Elemente angehörten.

Auch des äußeren Glanzes entbehrte die damalige gebildete Gesellschaft Düsseldorfs nicht. Der Hof des Prinzen Friedrich von Preußen warf seine Strahlen selbst noch bis in die demselben ferneren Regionen, und insbesondere hat die Leutseligkeit dieses liebenswürdigen und allgemein verehrten Fürsten nicht wenig dazu beigetragen, daß den Künstlern in den Augen des Vorurtheils eine geachtete soziale Stellung zu Theil wurde. Selten wurde ein Künstlerfest veranstaltet, nie kam ein die Kunst oder ein anderes würdiges Interesse betreffendes Unternehmen zu Stande, welches der Prinz nicht mit seiner persönlichen Theilnahme und Protekzion gefördert hätte. Was er namentlich zur Aufmunterung der bedeutendsten Kräfte der jungen Schule gethan, davon zeugen die trefflichen Gemälde, welche sich in seinem Besitze befinden.

Ein anderes wichtiges Resultat des Zusammentreffens der rechten Personen und Umstände mit den Schadow'schen Bestrebungen war das Bestehen eines unter der Leitung Immermann's höchst Ausgezeichnetes leistenden Theaters. Eine Zeitlang stand Mendelssohn dem städtischen Sing-Verein und bei diesem Theater der Oper vor. Er, der hier seinen „Paulus" komponirt hat, verschaffte auch den Düsseldorfer Musikfesten einen noch heute nicht verhallten Ruhm.

So fanden sich mit Schadow die seltensten Kräfte zusammen, die in der rheinischen Provinzialstadt ein geistiges Leben erweckten und unterhielten, um welches sie von mancher großen Residenzstadt beneidet wurde. Für die Schadow'sche Schule war es aber von der größten Wichtigkeit, daß dieses geistige Leben seinen Mittelpunkt hauptsächlich in ihr fand, und daß es vor Allen die Künstler waren, die daraus die mannigfachste Anregung zur Bildung und Bereicherung ihres Geistes schöpften. Jeder derselben, welcher in jener Zeit in Düsseldorf verweilt hat, wird die davon angenehmsten Erinnerungen für sein ganzes Leben bewahren.

(Schluß folgt.)

Münchener Kunstbericht.

Aus dem Kunstverein. — Wohnungsnoth. — Straßenanlagen — Kaserne. — Zeughaus. — Gewächshaus. — Propiläen. — König Ludwigs Monument.)

cw. — Seit ich Ihnen das letzte Mal schrieb, ist unser Kunstverein, von dem Sie doch auch hin und wieder Akt zu nehmen wünschen werden, in ein neues Verwaltungsjahr übergetreten. Wenn sich aus der bloßen Rechnungsbilanz ein zureichender Schluß ziehen ließe, müßte es um das Institut vortrefflich stehen. Die Mitgliederzahl hat sich in den 38 Jahren seines Bestehens verzehnfacht, die Summe der Jahreseinnahmen ist von etwas über 2000 Gulden auf ungefähr 40,000 Gulden gestiegen; und von dieser Summe werden jährlich über $^3/_4$ auf Ankäufe von Oelgemälden, Zeichnungen u. s. w., auch von plastischen Werken, und auf Beschaffung des sogenannten Vereinsgeschenkes verwandt. So sind in der angegebenen Zeit nahezu 800,000 Gulden aus Vereinsmitteln den Künstlern zugeflossen, — gewiß eine recht namhafte Summe, wenn man bedenkt, daß es sich hier doch nur um einen winzigen Bruchtheil der kolossalen Spenden handelt, mit denen die hiesige Kunst durch die baierischen Könige bedacht wurde.

Unliebsame Kritiker haben nun zwar schon wiederholt, bald innerhalb, bald außerhalb des Vereins, gegen die Art der Verwaltung dieser stattlichen Mittel Einsprache zu erheben versucht; ein zukünftiger Geschichtschreiber der Vereinsbegebenheiten wird vielleicht von jedem Jahre so einen Feldzug gegen die Volsker, Vejenter und Aequer zu berichten haben. Aber man sei nur nicht so kurzsichtig zu wähnen, daß diesen kleinen Verfassungskämpfen in der eigentlichen Mission des Vereins irgend welche Bedeutung zukomme. Diese bleibt unerschütterlich dieselbe, ja sie entwickelt sich durch ihre Widersacher nur um so glänzender; ihr Zweck ist: Unterstützung der Münchener Künstler, Unterstützung für die Familienväter, Trost für die Junggesellen, Aufmunterung für die strebsame Jugend. Das ist nun gewiß eine schöne Sache und es wird freilich überflüssig sein, immer daran zu erinnern, daß ein solches Kunstrettungshaus doch eigentlich wohl nicht in den Inten-

zionen der edlen Gründer des Vereins gelegen habe. Aber zuweilen kommt man sich doch gar zu isolirt vor. Man möchte neben dem Enhuber gern auch einmal einen Megerheim oder Knaus zu Gesicht bekommen; man schätzt die Zimmermann, Morgenstern, Heinlein, Bamberger, Schleich sehr hoch, aber man sieht nicht ein, warum nicht an derselben Wand, wo einer dieser glücklich erlosten Lieblinge prangt, sich auch ein Lessing, Achenbach, M. Schmidt, Schirmer oder Preller vortrefflich ausnehmen sollte. Kurz, man wünschte den leidigen Paragrafen der Statuten fort, nach welchem nur von „Mitgliedern des Vereins," d. h. vorzugsweise nur von Münchener Künstlern, Bilder angekauft, und „Fremde" selbst zu den Vereinsausstellungen nur dann zugelassen werden dürfen, wenn sie von Mitgliedern eingeführt sind.

Es mag der Andeutungen für heute genug sein. Vorläufig wollte ich mich nur entschuldigen, wenn meine Kunstvereinsberichte sich des Tadels einer gewissen Monotonie nicht erwehren können. Bei aller Liebe zu der strebsamen, lebensfrohen Münchener Kunstschule vermissen wir in ihr den lebendigen Austausch mit der Künstlerwelt überhaupt und finden es nicht weise, daß eben gerade der Kunstverein, das Hauptorgan, durch welches unser Publikum sich an der Kunstpflege betheiligt, zum eigentlichen Sitz und Hebel des zünftigen Kunstpartikularismus erkoren sein soll.

Während gewöhnlich die Landschaft prävalirt, haben sich gleich in den ersten Wochen des neuen Vereinsjahres einige größere mithologische Genrebilder in die Ausstellung hinausgewagt, von denen wir besonders wegen einer jetzt aushängenden „Bacchantin" von J. B. Berdellé Notiz nehmen müssen. Zwei Gemälde gleichen Inhalts von Muhr und Hornemann, welche vor einigen Wochen ausgestellt waren, konnten es bei manchem Verdienst nicht zu einer allgemeineren Anerkennung bringen. Die Berdellé'sche „Bacchantin" dagegen ist ein besonders in koloristischer Hinsicht meisterhaftes Bild. An solche Gegenstände sollte sich nur Derjenige wagen, welcher die Kraft in sich spürt, uns in die gewaltige, frische Naivetät mithischer Konzepzionen wirklich zurückzuversetzen. Ohne diese Fähigkeit bleibt er ein bloßer Illustrator, der uns wohl das Altbekannte verbildlicht, aber das Ewigneue, Ewigjugendliche, welches im Wesen des Mithus liegt, nicht vergegenwärtigt, nicht wieder lebendig macht. Berdellé besitzt viel von dieser Fähigkeit. Ist seine „Bacchantin" auch keine griechische Bacchantin, lebt in ihrem Kopf auch nichts von jener Begeisterung, welche den dionisischen Thiasos erfüllt, so ist sie doch ein gewaltiges, übermenschliches Weib, an dessen Existenz wir glauben, dessen Anschauen uns in seine Sfäre hineinzieht, uns erfrischt und erheitert. Zwischen zwei prächtigen Satirbuben hingelehnt, hebt sie eine Traube über dem rothblonden Haupt empor Die Buben greifen darnach; sie weicht ihnen mit neckisch lüsterner Geberde aus. Ueber dem Ganzen ist eine heroisch-üppige Stimmung ausgegossen. Die Durchbildung ist von jener markigen und zugleich feinen, poetischen Art, welche Berdellé's Arbeiten auszeichnet. Wir wünschten dem wackern Künstler, der — beiläufig bemerkt — ein Schüler von Paul Delaroche ist, in diesem letzten Bilde jedoch sich vorzugsweise an die Venezianer angelehnt zu haben scheint, von Herzen eine größere Anerkennung im Publikum. Bei den Künstlern ist er von jeher als einer unserer tüchtigsten Koloristen geschätzt.

Neben Berdellé's Bild hängt eine „Psiche" von Cäsar Willich, einem vornehmlich in Rom gebildeten jüngeren Künstler, dessen edlen, zarten Sinn für südliche und klassische Stoffe wir mit Freude in diesem Werke wiedererkennen. Dabei läßt sich jedoch nicht verschweigen, daß es hier an jenem vollen inneren Leben gebricht, welches Berdellé's Arbeit auszeichnet. Die Farbe hat im Ganzen viel Nobles und Ansprechendes, der koloristischen Durchbildung des Nackten schien uns jedoch die letzte Feile zu fehlen. Der dargestellte Moment ist des Apulejus „goldenem Esel" entnommen.

Von den übrigen Figurenbildern erwähne ich die Zeichnungen zu einigen Psalmen von Gust. König, dem Schöpfer des Lutherwerkes, Inizialen und Arabesken zu dem beigefügten Text, hübsch komponirt und von edler Empfindung, aber ohne die rechte Frische und Kraft der Durchbildung, zu welcher es dem feingebildeten Künstler an der entsprechenden Begabung zu fehlen scheint; dann des Gegenstandes wegen das „Cornelius-fest" von Th. Pixis, eine Darstellung der Feierlichkeit, welche dem greisen Vorkämpfer der Münchener Schule bei seiner letzten Rückkehr aus Italien hier veranstaltet wurde. Dergleichen Bilder haben wegen des vorherrschend lokalen, momentanen Interesses, welches in ihrem Stoffe liegt, immer ihr Gewagtes. Wir sollten jedoch meinen, daß man mehr daraus machen könnte, als es dem nicht ungeschickten, aber doch etwas gar zu flüchtigen Pinsel des Hrn. Pixis gelingen wollte. Diese Gallerie von Münchener Zeitgenossen, welche sich um den von einer Deputazion hiesiger Damen empfangenen

Meister schaart, gleicht wirklich — man verzeihe den Ausdruck — mehr einer Menagerie oder einer Versammlung von König Nobel's Hofstaat, als einem frohen Künstlerfestvereine.

Von den Landschaften der letzten Ausstellung heben wir das feine Bild von K. Heilmayer „am Königssee" und K. Ludwig's „verfallenes Kirchlein im Wald" hervor. Auch ein „Blumenstück" von Anna Peters aus Stuttgart ist sehr zu loben obwohl es durch die Art, wie die Blumen ohne Halt oder Stütze frei aus dem hellen Hintergrunde hervortreten, mehr den Charakter einer Studie als eines Bildes erhält.

Das Zunehmen der Bevölkerung ist in München nichts Neues mehr. Vielleicht haben wenige europäische Städte sich verhältnißmäßig so schnell vergrößert, als München in den letzten fünfzig Jahren. Jetzt nimmt aber dieses Wachsthum, gewiß auch in Folge der Vollendung unserer östlichen und südlichen Eisenbahnen, wahrhaft kolossale Dimensionen an, und die drückenden Folgen: Wohnungsnoth, Steigen der Miethpreise, machen sich von Jahr zu Jahr mehr bemerklich. Zur theilweisen Abwehr dieser Uebelstände mag der neu gegründete „Wohnungsverein" treffliche Dienste leisten, dessen Aufgabe zunächst die Beschaffung einer größeren Anzahl kleinerer Wohnungen (zwei Zimmer nebst Küche und Zubehör) bilden wird. In der architektonischen Fisiognomie der Stadt macht sich der Drang der Zeiten durch das Umsichgreifen des Kasernenstils geltend, und wir fürchten, daß diesem Todfeinde jedweder künstlerischen Gestaltung des Privatbaues auch manche der älteren Straßen mehr und mehr erliegen werden. Nicht genug nämlich, daß man bei den großen neuen Straßenanlagen, z. B. in der Klenze- und Cornelius-Straße am Südende der Stadt, den bisher beliebten Freibau mit Gartenanlagen oder den sogenannten „Pavillonstil" ganz außer Acht lassen zu wollen scheint und eine Kasernenfronte neben die andere stellt, auch in den früheren Stadttheilen ist das Etageaufsetzen und das Abputzen der älteren Façaden im Sinne der modernsten Zeit mit einer völligen Uniformirung der Stadt beschäftigt. Diese Erscheinung hat namentlich für München ihr Gefährliches, da wir hier bekanntlich keine Aristokratie und keinen sonstigen höheren Stand besitzen, welcher durch die Pflege des Palastbaues oder des selbständigen größeren Familienhauses jenem Häuserschematismus entgegenarbeiten könnte. Selbst reiche Leute wohnen in München in der Regel zur Miethe, und wenn einmal ein bemittelter Mann für sich allein ein Haus baut, so sehen wir dasselbe meistens in den bescheidenen Formen eines biederen Maurermeistergeschmackes prangen, der Architekt wird selten gefragt. Es ist daher kein Wunder, wenn der höhere Privatbau in dem, an großen monumentalen Schöpfungen so reichen München eine geradezu klägliche Rolle spielt.

Aus der ebenerwähnten Sfäre der monumentalen Baukunst habe ich Ihnen mehreres Neue zu berichten. In der Nähe der Nimfenburger-Straße wird unter Leitung des Arch. Berger eine neue großartige Kaserne gebaut, welche Raum für etwa 4000 Mann bieten soll. Die Anlage erinnert von fern an Ihr neues Arsenal und umschließt ein Rechteck, dessen Seiten die vier Hauptgebäude bilden. Letztere stoßen nicht unmittelbar aneinander, sondern werden durch kleinere Zwischenbauten, in denen die Klosets angebracht sind, verbunden. In der Durchbildung des bisher ausgeführten Theiles zeigt sich, ähnlich den Gebäuden der neuen Maximiliansstraße, eine Verbindung der vertikalen Massengliederung mit gothischen Fenstern, Gallerien und andern mittelalterlichen Details. In der Nähe der Kaserne soll jetzt auch ein neues Zeughaus — der alte sehr unscheinbare Bau neben dem Theater muß der Häuserreihe der Maximiliansstraße weichen — aufgeführt werden.

Unsere prächtige Basilika S. Bonifaz hat kürzlich in dem von Oberbaurath Voit gebauten neuen Gewächshause ein hübsches vis-à-vis bekommen. Das Gebäude, in dem alle modernen Erfahrungen auf dem Gebiete der Heizung, Beleuchtung und Ventilazion ihre Verwerthung gefunden haben sollen, besteht aus einem Kuppelbau, an den sich rechts und links Flügel anlehnen. Das Ganze ist aus Eisen und Glas konstruirt, wie der nahe gelegene Industriepalast, und stuft sich gegen den botanischen Garten zu in einer schönen Terrassenanlage ab, während die Façade nach der Karlsstraße durch ein noch zu errichtendes Wohngebäude für die Konservatoren und Gärtner gebildet werden wird. Die fertigen Theile zeigen sehr ansprechende Verhältnisse und auch das dekorative Detail ist, soweit es der Eisenbau erlaubt, mit Feinheit und Geschmack behandelt. Nicht ganz glücklich scheint uns die Verbindung der Kuppel mit ihrem quadratischen Unterbau — freilich in diesem Material eine besonders heikle Aufgabe.

In diesem Sommer soll denn auch der langsam fortgeschrittene Bau der Propiläen, bekanntlich eines der letzten Werke des Königs Ludwig, seine Vollendung finden. Man sagt, seine Einweihung werde mit der Enthüllung des König-Ludwig-Monumentes, dessen

Sockel jetzt schon mehrere Fuß hoch aus dem Boden herausragt, auf einen Tag verlegt werden. So würde demnach der Schöpfer unsrer großen Kunstwerke und Monumente beim Schlusse seiner hiesigen Bauthätigkeit in dem ihm von der Stadt gesetzten Denkmal ein Zeichen des Dankes empfangen, wie es unter so allgemeiner Liebe und Bewunderung und in solcher Kraft des Greisenalters wohl nur wenigen Großen dieser Welt je zu Theil geworden ist. Auf beide letztgenannten Werke, deren jedes in seiner Art für unsere künstlerische Entwickelung höchst bemerkenswerth ist, komme ich später zurück.

Aus Leipzig.

Die Hillig'sche Bildersammlung. — Pietro del Vecchio's permanente Kunstausstellung.

△ Im Parterresaale (rechts) des städtischen Museums, dem Vereinslokale des Leipziger Kunstvereins, ist gegenwärtig eine Sammlung von Oelgemälden ausgestellt, welche in ihrer Mehrzahl der frühesten Entwicklungs-, man möchte sagen der Kindheitsperiode der modernen deutschen Kunst angehören und daher zu interessanten Vergleichen mit dem gegenwärtigen Zustande der deutschen Malerei Gelegenheit bieten. Sie stammen aus dem Nachlaß des verstorbenen Dr. Chr. Gottfried Hillig, eines eifrigen Kunstfreundes und sollen demnächst versteigert werden. Damit wird nun wieder eine der wenigen noch bestehenden Leipziger Privatsammlungen zerstreut. Leipzig zählte früher so manchen wackern Kunstfreund, der eine Ehre darein setzte, Künstler im Stillen zu beschäftigen und Gemälde, Kupferstiche u. s. w. anzukaufen; die Erben haben aber in der Regel nichts Eiligeres zu thun, als solche nachgelassene Kunstsammlungen unter den Hammer zu bringen, falls darüber nicht in anderer Weise testamentarisch verfügt ist. Für solche Privatsammler haben wir jetzt freilich den Kunstverein, der es sich in löblicher Weise angelegen sein läßt, die öffentlichen Sammlungen des Museums zu vermehren und dessen Inneres mit Freskomalereien zu schmücken. Eben erst hat er, wie ich gleich hier bemerken will, aus dem in München versteigerten Kunstnachlaß des Freiherrn von Heideck drei werthvolle Bilder für das Museum erworben: „Die Brücke von Cuença" von Karl von Heideck, „Klosterkreuzgang in Berchtesgaden" von August von Bayer und „Italienische Landschaft" von Ernst Fries. Vermächtnisse und Schenkungen mancherlei Art kommen dem Kunstverein bei seinen Bestrebungen um Bereicherung der Sammlungen im städtischen Museum nicht unwesentlich zu Hilfe.

Doch ich kehre zu der Hillig'schen Sammlung zurück, in welcher drei Landschaften von Krisp. Dan. Friedrich (1774—1840) derzeit noch die erste Stelle einnehmen. Friedrich's Landschaften machten bekanntlich seinerzeit in Deutschland Epoche; man analisirte, man bewunderte sie, man vergaß über der poetischen Tendenz, die sich in ihnen ausspricht, die Mangelhaftigkeit der Technik und der Ausführung. Friedrich überlebte seinen Ruhm; er wurde überflügelt er starb fast in gänzlicher Vergessenheit. Und in der That, wenn man vor diesen Friedrich'schen Landschaften der Hillig'schen Sammlung steht und damit vergleicht was der Genfer Calame, was die neuern niederländischen, Düsseldorfer und Münchner Landschaftsmaler seitdem geleistet haben, so erscheint es erklärlich, daß eine spätere Generazion Friedrich's Manier nicht mehr genießbar fand. Die technische Ausführung befindet sich auf diesen Bildern allerdings auf einer sehr untergeordneten Stufe; Baumschlag, Kolorit, Zeichnung, scheinen die Versuche eines ängstlichen und unbehilflichen Anfängers zu sein, man möchte sagen: Friedrich habe der vollen Sprache der Natur nur nachgestammelt. Und doch sind seine Verdienste um die deutsche Landschaftsmalerei nicht gering anzuschlagen. Betrachtet man diese „Morgenlandschaft," diesen Kiefernwald aus einiger Entfernung, so spricht uns daraus allerdings ein poetisches Etwas an, und das trockne oder steife Detail verliert sich vor dem harmonischen Gesammteindruck. Die „Sommerlandschaft" dagegen, zu welcher der Künstler die Motive aus den Weinbergsumgebungen Dresdens entnahm, will wegen der gemüthvoll realistischen, eine heitere Kinder- und Familienszene darstellende Staffage, in der Nähe gesehen sein, um es begreiflich zu finden, daß Ludwig Richter sich gerade von diesem Bilde höchlichst angezogen fühlte. Wenn Friedrich einerseits im Detail die Gegenstände der Natur fast ängstlich treu und dabei steif und hart kopirte, so war er doch wieder in der Auffassung frei von allem Konvenzionellen und ging seinen eigenen Weg. Er zuerst brachte wieder in die Landschaft romantische Stimmung, poetische Vertiefung und simbolische Anschauung; hieraus erklärt sich der Eindruck, den seine Bilder auf eine frühere Generazion machten, und der Einfluß, den sie namentlich, auch in der Behandlung der Vordergründe, auf die Landschafts-

maler der Düsseldorfer Kunstschule ausübten, welche, ohne es vielleicht selbst recht klar zu wissen oder sich zu gestehen, die Friedrich'sche Erbschaft antraten, das kleine Kapital zu einem großen machten und vermöge vollendeter Technik und schulmäßiger Kunstbildung stilistisch verfuhren, während Friedrich nur eine individuelle und nicht einmal, wie dieß sonst bei Manieristen gewöhnlich der Fall, bis zu glänzender Virtuosität entwickelte Manier hatte. Uebrigens enthält die Hillig'sche Sammlung selbst zwei Bilder, welche die Landschaftsmalerei auf einer viel entwickelteren Kunststufe zeigt, als sie bei Friedrich einnimmt; es sind dies ein „Tannenwald im Gebirge" von dem Norweger Joh. Christ. Dahl (geb. zu Bergen 1788, gest. in Dresden 1857) und eine große von Ludwig Richter in Dresden „Blick auf den Meerbusen von Salerno aus Amalfi", 1826 in Rom gemalt, als der Künstler noch unter dem Einflusse Julius Scherer's stand. Eine höhere Kunstreife bezeugen auch ein Thierstück von Fr. Gauermann in Wien und ein mit großem Geschmack angeordnetes Frucht- und Blumenstück von J. A. Mattenheimer in München.

Die historischen Bilder der Sammlung sind sämmtlich kleineren Umfangs und gehören ohne Ausnahme einer bei unserem jetzt so verweltlichten Publikum wenig beliebten Gattung, der religiösen und altbiblischen an. Sie sind ebenfalls interessant als Proben aus der Entwickelungszeit der neudeutschen Kunst; denn als dieser Periode angehörig sind selbst diejenigen zu betrachten, welche von noch lebenden Künstlern herrühren, wie Gustav Jäger's, Direktors der hiesigen Malerakademie „Reuiger Petrus", auf Bestellung des Dr. Hillig gemalt, und eine „Madonna" von dem hiesigen Professor G. A. Hennig. Besonders interessant war uns eine „Heilige Cäzilie" von Karl Eggers (geb. um 1790, gest. in Rom), ein zart empfundenes und in der Zeichnung wie im Kolorit fein durchgeführtes Köpfchen, das man, je länger man es betrachtet, um so lieber gewinnt. Werke von diesem Künstler, der zugleich als Wiedererfinder der Freskomalerei eine bedeutsame Stellung in der neuern Kunstgeschichte einnimmt, sieht man bekanntlich nur selten in öffentlichen Gallerien. Auch eine „Heilige Familie" von Heinrich Stück (1785—1835), der sich um 1820 in Rom dem Kreise der neu-romantischen Schule anschloß, und eine „Heilige Familie" von Ludwig Schnorr (geb. zu Leipzig 1789, gest. zu Wien 1852), sind nicht ohne Verdienste und ansprechende Motive, obschon die durchsichtige Erscheinung des Engels auf dem letztern Bilde von der Kunstkritik mit Recht als eine „sonderbare Verirrung" bezeichnet wird. Allen diesen Bildern schadet zwar vielleicht die Nähe einer trefflichen Kopie der lieblichen, eine Zierde des Berliner Museums bildenden Rafael'schen „Madonna aus dem Hause Colonna" von dem Gallerie-Inspektor E. Schmidt in Dresden; aber es spricht sich doch in jenen Proben aus der Inkunabelzeit der neudeutschen Kunst eine Reinheit, Zartheit und Innigkeit der Empfindung aus, wie man sie in vielen berühmten späteren Virtuosenleistungen nicht findet und wie sie sich vielleicht auch mit einer hoch entwickelten Virtuosität und namentlich mit der modernen raffinirten Reflexion nicht verträgt.

Schon zu dem Genusse eines gegenwärtig in der permanenten Kunstausstellung von Pietro del Vecchio befindlichen Gemäldes von Chr. E. Böttcher in Düsseldorf: „Eine Sommernacht am Rhein" muß der Beschauer eine ganz andere, mehr weltliche Stimmung mitbringen. Es geht lustig her auf diesem Gemälde, dessen Mittelpunkt eine Tafel bildet, an der sich eine Gesellschaft junger Damen und Herren, meist lebe- und liebesprühende Gestalten, um eine duftige Maitrankbowle gruppirt hat. Das ganze Bild macht einen heitern, rheinischen Wein- und Lebenshumor in seinen verschiedenen Studien widerspiegelnden, und dabei keineswegs unpoetischen Eindruck. Doch scheint uns der Preis (2500 Thaler!) etwas hochgestellt; denn ein eigentliches Galleriebild ist dieses Gemälde denn doch nicht, und Privatkäufer, die für ein Bild eine solche Summe zahlen, dürften sich wohl nur wenige in Deutschland finden. Man meint aber, daß der Künstler mit sich handeln lassen werde, und vielleicht hat er auch nur deshalb jenen Lordspreis angesetzt, um mit ihm Sensazion zu machen.

Kunstbericht aus Berlin.

Standbild des Grafen Brandenburg. — Erneuerung des Marmorstandbildes auf dem Wilhelmsplatze. — Skulpturen aus Gußstein.

□ Im vergangenen Monate wurde hier das Standbild des Grafen Brandenburg enthüllt. Bei der Kürze der Zeit, während welcher der Mann eine Rolle in der Politik spielte, dürfte außerhalb Preußens gar Mancher fragen: Wer war Graf Brandenburg? In Preußen fragt man: Wieso hat der Mann ein Denkmal verdient? — Graf Brandenburg war kurze Zeit Ministerpräsident,

machte die bedeutende Reise nach Olmütz im Jahre 1849 und that den berühmten Ausspruch: „Nie, nie, nie!“ (wird die Regierung die öffentliche Meinung als Autorität anerkennen.) Die Kosten des Denkmals sind durch Beiträge aus der „Kreuzzeitungspartei“ bestritten. Der Künstler, Prof. Hagen, sollte etwas ganz Ungewöhnliches in seinem Werke bieten müssen, wenn er, gegenüber der Gleichgiltigkeit der Vorübergehenden gegen den Gegenstand der Darstellung, Interesse an dem Kunstwerk hätte erwecken sollen. Von dieser Art ist jedoch das Werk nicht, wenn es auch in der Arbeit manches Vortreffliche bietet. Haltung und Handlung der Figur sind im Ganzen etwas matt. Namentlich übel stehn der Figur die großen Reiterstiefeln, die wohl leichter und geschmackvoller hätten angeordnet werden können, ohne daß dadurch die Kostümtreue beeinträchtigt wurde. Die im vorigen Jahre errichtete Statue Thär's (des berühmten Landwirths) spricht ungleich günstiger für das Talent Hagens.

Schon seit mehreren Jahren sind die Marmorsäulen auf dem Wilhelmsplatze durch Einfluß des Wetters in einen so traurigen Zustand versetzt, daß Reinigen und Ausbessern nicht mehr helfen konnte, und, um die Werke nicht endlich zum Spotte werden zu lassen, nichts übrig blieb, als sie fortzunehmen. In diesen Tagen ist nun der Anfang zu ihrer Fortschaffung gemacht worden, nachdem die zum Ersatz bestimmten aus Bronze zum Aufstellen bereit waren. Um drei der Figuren — eine von Adam aus Nancy und zwei von G. Schadow ist es schade, da es Meisterwerke sind; für die drei anderen könnten gute Kopien allenfalls Ersatz leisten Die Statue Schwerins von Adam steht gerade hundert Jahre, die beiden von Schadow etwas über sechzig, die übrigen etwas länger. Von vieren der Statuen, welche im Kostüm der Zeit gehalten sind, sind die neuen in Bronze nur treue Kopien; die beiden andern, welche jetzt im römischen Kostüme sind, werden durch ganz neue ersetzt, welche ebenfalls im Zeitkostüme gehalten sind, so daß eine größere Uebereinstimmung unter den sechs Werken herrscht. Die Absicht wäre ganz gut, wenn jene Uebereinstimmung sich nur auch auf den Kunstwerth der neuen Werke erstrecken möchte. Von Prof. Kiß, welchem diese Arbeit übertragen ist, wurde im vergangenen Jahre ein Standbild (Beuth) aufgestellt, welches eben nicht sehr geeignet ist, jene Hoffnung zu unterstützen — Die schnelle Zerstörung, welcher bei uns Marmorwerke, im Freien aufgestellt, unterworfen sind, ist oft Gegenstand der Erörterung gewesen, aber es ist meines Erachtens über das Ziel hinausgeschossen, wenn man dabei zu der Ansicht gelangte, daß der Marmor durchweg für solche Werke auszuschließen sei. Man wird eingestehen müssen, daß die Schwärze, welche Bronzewerke annehmen, und viele Jahre (unter Umständen können es nahe an hundert werden) beibehalten, die Schönheitswirkung zum großen Theil zerstört. Erst mit dem Erscheinen der Oxiddecke tritt die volle Wirkung der Formen durch das Spiel von Licht und Schatten wieder ein. Müßte man nun auch bei historischen Denkmälern in Rücksicht darauf, daß die Schönheitswirkung nicht ihr einziger Zweck ist, über jenen Uebelstand hinwegsehen, so könnte bei bloßen Zierwerken der Marmor, dessen Schönheit kein anderes Material besitzt, immer beibehalten werden. Solche Werke, die in der Regel auch keine unersetzbaren Meisterstücke sind, haben, wenn sie verwittert sind, vollkommen ihren Zweck erreicht: das Auge und den Schönheitssinn zu ergötzen und zu bilden, während sie in einem festeren, aber unansehnlichem Materiale ihren Zweck gar nicht erreichen, also so gut wie nicht vorhanden sind. Zudem bietet sich jetzt für Werke, die im Freien zu stehen kommen sollen, eine Marmorart dar (sogenannte „zweite Sorte“), welche bedeutend härter ist, als der weiße Statuenmarmor, und, wenn auch etwas zähe unter dem Meißel, sich doch eben so gut arbeiten läßt. Sie kommt ebenfalls aus Karrara und fällt nur etwas in's Graue, wovon jedoch im Freien, wo so große Massen von Licht auf das Werk fallen, fast nichts zu bemerken ist, wie die Gruppen auf der Schloßbrücke beweisen, welche aus dieser Sorte gearbeitet sind.

Die Kostbarkeit des Marmors, und mehr noch die Arbeit des Bildhauers, selbst noch in geringeren Steinsorten, wie Sandstein, hat vielfach Veranlassung zu Versuchen gegeben, die Darstellung des auf längere Dauer berechneten plastischen Werkes auf billigerem Wege, namentlich auf dem des Gusses in nachgeahmtem Steine, zu erreichen. In den vierziger Jahren glaubte Jemand das Problem der Darstellung künstlichen Marmors gelöst zu haben. Das Material ähnelte wirklich, wenn auch nicht in täuschender Weise dem karrarischen Marmor Weniger gut stand es mit der Härte, da der Hauptbestandtheil der Masse Stearin war. Die Erfindung verschwand bald wieder, nachdem ein Spaßvogel in den Kopf einer Figur aus dieser Masse einen Docht gesteckt, und sie so hatte aufbrennen lassen. — Die in Berlin in neuerer Zeit außerordentlich gestiegene Verwendung von plastischem Schmuck in der bürgerlichen Baukunst ließ die Erfindung einer Gußmasse, welche die härteren Sandsteinarten ersetzte, im höchsten Grade

wünschenswerth erscheinen, da der bisher verwendete Stuck, aus Gips, Kalk und Ziegelmehl bestehend, doch nur unvollkommen seinen Zweck erreicht. Für eine solche wünschenswerthe Erfindung konnte man Anfangs sehr wohl die Gußmasse aus dem als Bindemittel so ausgezeichneten Zement halten; allein die Praxis hat diese Erwartungen nicht erfüllt, welche man davon hegte. Der Zement als Masse (nicht als Bindemittel) zeigt nur da Festigkeit, wo er fortwährender Nässe oder wenigstens der Feuchtigkeit ausgesetzt ist. Vollständig ausgetrocknet bekommt er zahlreiche Risse, welche die Ursache zur Ablösung einzelner Stücke, und damit zum gänzlichen Verfall werden. Es soll hier nicht die Möglichkeit in Abrede gestellt werden, daß durch irgend eine Vervollkommnung im Verfahren jener Uebelstand beseitigt werden könnte; für jetzt jedoch kann sich der Bildhauer, der die Erfolge beobachtet hat, nicht für diese Masse entscheiden. Zu Anfang dieses Monats fand hier in einer Fabrik für Gegenstände aus Zementguß eine Ausstellung von ziemlich umfangreichen Bildhauerwerken aus Zement statt. Die ausgestellten Arbeiten waren zum Schmucke des Rigaer Stadttheaters bestimmt, ein Theil derselben war jedoch (wie gesagt wurde, des weiten Transportes wegen) aus Zink gegossen, und zwar alle freistehenden, runden Figuren, während alle Reliefs aus Zement waren. Sie bestanden in einer Gruppe, die ernste und die heitere Dichtkunst darstellend, etwa in dreifacher Lebensgröße, einer zweiten Gruppe, die Dichtkunst oder Fantasie, in der Gestalt eines Jünglings mit einem Greif darstellend, einem 50 Fuß langen Frontispiz in Hochrelief, mehreren Masken in Medaillenform, zwei Akroterien und einem Fries von Zieraten. Künstlerisch genommen kann man die Arbeiten in Rücksicht auf ihren dekorativen Zweck sehr wohlgelungen nennen, namentlich sind die beiden Figuren der Hauptgruppe, vom Prof. Hagen, edel in Komposizion und Formen. Das große Fronton (wie auch der Jüngling mit dem Greife und die Masken) sind von Wittich, einem Bildhauer, der sich vorzugsweise durch Statuetten und Werke, der graziösern Gattung angehörig, bekannt gemacht hat. Auch in diesen Arbeiten von großen Dimensionen hat er sein Talent bewährt. Nur die Hauptfigur in dem Frontispize, ein Apollo, zeigt unschöne Verhältnisse in den Längenmaßen wie auch im Durchmesser des Torso. Die Komposizion stellt in der üblichen, nach griechischen Anschauungen symbolisirenden Weise die Elemente des Dramas vor.

Kleine Chronik.

Architekten-Congreß. Die dreizehnte Versammlung deutscher Architekten und Ingenieure wird am 3., 4., 5. und 6. September d. J. in Hannover stattfinden. Unter den Fragen, welche das dort konstituirte Local-Komité in Vorschlag bringt, befinden sich auch die: „Welches ist die zweckmäßigste innere Anordnung der protestantischen Kirchen?“ und: „Welches ist der zeitige Stand der Erfahrungen über die künstlichen Mittel zur Verlängerung der Dauer des Holzes?“

Das Hermanns-Denkmal. Der „Verein für das Hermannsdenkmal“ in Hannover hat einen Aufruf zu Beiträgen für die endliche Vollendung des vor 24 Jahren begonnenen, im Unterbau vollendeten Denkmals erlassen. Die aus Kupfer zu fertigende Figur ist von dem Bildhauer v. Bandel in allen ihren Theilen modellirt und soweit vorbereitet, daß sie binnen nicht gar langer Zeit vollendet und aufgerichtet werden kann, sobald die dazu erforderlichen Geldmittel zusammengebracht sind. Je nach den Preisen des Materials und Arbeitslohns werden zwischen 35,000 bis 40,000 Thlr. dazu nöthig sein, zu deren Beschaffung sich der Verein an die patriotische Opferfreudigkeit der Deutschen wendet. Briefe und Gelder sind zu adressiren: „An den Verein für das Hermanns-Denkmal in Hannover.“

Die Eröffnung des Musée Napoleon III. im Industriepalast zu Paris bot ein vielfaches Interesse. Hier sind einstweilen in 22 Sälen, circa 10,000 Nummern stark, die kürzlich in Rom angekaufte Sammlung Campana und dasjenige vereinigt, was die Missionen nach Fönizien, Mazedonien und Klein-Asien geliefert haben. Statuen, Gemälde, Vasen, Schmuckfachen, ganze Grobmonumente des Alterthums, zum Theil Gegenstände von größter Schönheit und Merkwürdigkeit, an Reichhaltigkeit für sich ein Museum aller Zeiten und Branchen. — Auch das Arrangement ist sehr geschmackvoll; im Ein- und Ausgangssaal sind große runde Kanapées aufgestellt. Von der Höhe des ersteren schnellt ein antiker Amor von weißem Marmor seine Pfeile auf das Publikum. In Mitten des letzteren erhebt sich ein marmorner Dreifuß mit den Simbolen der bacchischen Herbstspiele, wie man sie zu Ehren derer errichtet hat, die sich um das Volksvergnügen verdient gemacht haben.

Denkmal für Ary Scheffer. Am 8. v. M. ist in Dortrecht das Denkmal, welches dem gefeierten Ary Scheffer errichtet wurde, eingeweiht worden.

Alter Mosaikboden. Bei dem Abbruche eines auf dem Friedhofe Sankt Johann in Utrecht gelegenen Hauses hat man einen Fußboden in musivischer Arbeit entdeckt, welcher bis in's neunte oder eilfte Jahrhundert hinaufreicht. Der Fußboden ist gut erhalten und in Bezug auf seine Ausführung eine Meisterarbeit mittelalterlicher Kunst.

Archäologisches Museum. Die Commission royale des monuments des Antwerpner Distriktes hat den Beschluß gefaßt, in Antwerpen ein Museum für Nazional-Archäologie zu gründen. Es sollen hier alle Erzeugnisse mittelalterlicher Kunst und mittelalterlichen Kunsthandwerkes aufgestellt werden, und lebt man der Hoffnung, daß Private, welche im Besitze ähnlicher Sammlungen sind, dieselben dem neuen Museum einverleiben werden, sobald das Projekt ein-

mal in's Leben treten wird. Jedenfalls wird man Alles aufbieten, dieses neue Museum der vlaemischen Kunststadt würdig zu machen.

Kant-Denkmal. Bei der bevorstehenden Einweihung des neuen Universitätsgebäudes in Königsberg wird auch die Enthüllung des hier aufgeführten Kant-Monumentes erfolgen.

Dürer Glasmaler. Die vielfach bestrittene Behauptung, daß Albrecht Dürer nicht bloß Zeichnungen für Glasmaler lieferte, sondern selbst auf Glas gemalt habe, ist nunmehr unwidertegtich bewahrheitet. Es hat sich nämlich in neuester Zeit wirklich ein echtes, mit Albrecht Dürer's Monogramm und mit der Jahreszahl 1510 bezeichnetes Glasgemälde vorgefunden, welches die heil. Veronika mit Jesu Schweißtuch in Mitte der Apostel Petrus und Paulus vorstellt (vergl. Dürer's Passion in Hotzschnitt). Das Bild ist nach Komposizion und Ausführung entschieden Dürer's Werk, und die Bezeichnung mit Monogramm und Jahreszaht macht es zum Unikum und gibt ihm eine unschätzbare kunsthistorische Vedeutung.

Prof. Widnmann in München vollendete soeben das Modell zu der Schillerstatue, welche König Ludwig dem Dichter in der Nähe des Dultplatzes und der Briennerstraße setzen läßt. Das Denkmal wird in der Münchener Erzgießerei gegossen und am nächsten Geburtstage Schiller's enthüllt werden.

Die **Münchener Gliptothek** empfing endtich ihren letzten monumentalen Schmuck. Soeben wurden die beiden bisher noch unausgefüllten Nischen an der Westseite des Gebäudes mit Skulpturen ausgestattet. Dieselben stellen Porträtstatuen des Benvennto Cetlini und des Giovanni da Bologna dar, das erstere Werk modellirt von Brugger, das letztere von Widnmann, und beide nach den kleineren Modellen in Marmor ausgeführt von Loffow.

Lokales.

In den Katakomben von St. Stefan werden, dem Vernehmen nach, durchgreifende Regulirungsarbeiten vorgenommen, und vermauerte Grüfte, die noch gar nicht geöffnet wurden und deren Inhalt ganz unbekannt ist, sollen zugänglich gemacht werden. In der Mitte der Gänge ist die Aufstellung eines Altars projektirt.

Votivkirche. Einem vor Kurzem publizirten Ausweise entnehmen wir, daß die Ausgaben für den Votivkirchenbau bis Ende April den Betrag von 1.402,684 fl. erreicht haben, und daß der Baufonds noch gegen 300,000 fl. Geld besitzt.

Die Erdausgrabungen zum Zwecke des Unterbaues für das Prinz Eugen-Monument sind vollendet; es mußten dieselben, da früher an jener Stelle der Stadtgraben tief, bis zu einer Tiefe von nicht weniger als 5 Klafter 4 Schuh, wo erst fester Grund sich zeigte, ausgeführt werden. In der Tiefe von 5 Klaftern stieß man auf 3 runde, brunnenartige Löcher, welche noch aus der Zeit der Belagerung durch die Türken stammen; auch mehrere alte Gefäße wurden vorgefunden. Beim Unterbau wird das beste Materiale verwendet, und wird zum Mörtel nur hidraulischer Kalk und Donausand verwendet. Der Bau erhält eine Länge von 8 Klaftern und eine Breite von 6 Klaftern 2 Fuß; das Mauerwerk wird eine kompatte Masse von nicht weniger als 286 Kubikklaftern bilden. Der Unterbau wird bis zum Herbste vollendet werden.

Die Kommission für Baudenkmale in Ungarn. Die ungarische Gesellschaft der Wissenschaften hat den Antrag gestellt, den Wirkungskreis der Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung von Baudenkmalen, welche ihren Sitz in Wien hat, bezüglich Ungarns einzuschränken. Die Akademie beabsichtet für Ungarn eine eigene Kommission zu errichten und hat den Antrag im Wege der Statthalterei an die Hofkanzlei geleitet, welche mit dem Staatsministerium sich auch schon in Verbindung setzte.

Das Maximilian-Denkmal in Innsbruck mit seinen 24 interessanten Marmor-Basreliefs und den 28 kolossalen Bronzestatuen von Collin wurde jetzt endlich auch in entsprechender Weise fotografisch aufgenommen und wird demnächst hier zur Ausstellung kommen.

Antiken-Fund. Am Baue des neuen Operntheaters stieß man kürzlich bei den Erdaushebungen gegenüber dem alten Operntheater auf einen steinernen Sarg, in welchem sich das Skelett eines Kindes, dann einige Gold- und Kupfermünzen nebst zwei goldenen Ohrgehängen vorfanden. Der Sarg, welcher eine Länge von nicht ganz 3 Fuß besitzt, war mit einem steinernen Deckel bedeckt und rührt aus den Zeiten der Römer. Die Münzen, sowie die Ohrgehänge wurden dem Münz- und Antiken-Kabinet übergeben.

Bau einer steinernen Brücke über die Wien. Wegen Herstellung einer steingewölbten Brücke in der Nähe der jetzt bestehenden hölzernen sogenannten Mondscheinbrücke wurde von Seite des Gemeinderathes der Konkurs eröffnet, an welchem Theil zu nehmen alle Fachmänner der österreichischen Monarchie eingeladen werden. Als Honorar für die drei vom Schiedsgerichte als besten anerkannten Projekte werden folgende Preise festgesetzt: Für das erstbeste Projekt 1500 fl., für das zweitbeste 1000 fl. und für das drittbeste 500 fl. Der Einreichungstermin für die Konkurs-Elaborate sammt Vorausmaß und Baubeschreibung bei dem Wiener Magistrats-Präsidium ist auf den 6. September 1862 bis längstens 5 Uhr Nachmittags festgesetzt. Die Konkurspläne und zugehörigen Schriften sind mit einer Devise zu bezeichnen und mit einem versiegelten Zettel zu versehen, welcher Name und Wohnort des Herrn Konkurrenten enthält. Alle näheren Bedingnisse sind in einem eigenen Programme festgestellt, welches, sowie die Hilfspläne, bei dem Stadtbauamte zu beheben sind.

Der Bau des neuen Thurmes an der Kirche zu Hietzing, womit zugleich eine Erweiterung der Kirche bezweckt wird, ist bereits in Angriff genommen worden.

Bildhauer Lewe. Wir lesen im „Hlas": Der Stadtrath von Poliezka hat für die Stadtkirche eine Statue des heil. Jakob aus karrarischem Marmor bei dem in Rom lebenden Bildhauer Lewe — er ist ein gebürtiger Böhme — um den Preis von 4500 fl. bestellt.

Briefkasten. □ in Berlin, Nr. 1 aufgenommen, Nr. 2 für später zurückgelegt, △ in Leipzig, ew. in München: benützt, ⅄ in Büdingen: Mit vielem Dank erhalten Wird brieflich beantwortet. — g—l. in Pest: Für die nächste Nummer.

Für die Redakzion verantwortlich:
Julius Schwenda.

Druck und Verlag von
J. Löwenthal.

№ 7. Erster Jahrgang.

Recensionen.

Wien. Juli 1862.

Monat-Beilage

für bildende Kunst.

Diese Monat-Beilage erhalten die Abonnenten der „Recensionen" gratis.

Das Hauptblatt der „Recensionen" (achter Jahrgang) erscheint jeden Sonntag. — Man abonnirt: Expedizion der „Recensionen" Wien, hoher Markt, 541, im 1. Stock (sowie in allen Buchhandlungen) für Wien mit Zustellung und für die Provinzen mit Postversendung: viertel jährig 3 fl., ganzjährig 12 fl.; für das Ausland vierteljährig 2 Thlr., ganzjährig 8 Thlr. — Einzelne Nummern 30 kr.
Redakzion: Hoher Markt, 541, im 1. Stock.

Inhalt: Die monumentalen Neubauten Wien's. III. — J. W. v. Schadow-Godenhaus. (Schluß). — Skizzen aus der englischen Kunstgeschichte. 2. Joshua Reynolds. — Prager Kunstbericht. — Lokales.

Die monumentalen Neubauten Wien's.

III.

Israelitischer Tempel. — Griechisches Pfarrgebäude. — Arsenal. — Bank- und Börsengebäude.

C. W. — Eine gleichfalls in ihrer Art schwierige Aufgabe fiel dem Architekten und Professor Ludwig Förster mit dem Baue des israelitischen Tempels in der Leopoldstadt zu, da sich auch auf diesem Gebiete der Baukunst eine mehr dem orthodoxen Geiste des jüdischen Kultus entsprechende Richtung geltend zu machen beginnt. Man ist nämlich in unseren Tagen, so weit auch in sozialer Beziehung die Annäherung der Israeliten an die Sitten und Gewohnheiten der modernen christlichen Gesellschaft vorgeschritten ist, nicht mehr so gleichgiltig wie früher über die Frage der Bauform und Einrichtung der jüdischen Tempel, und will denselben in allen Einzelnheiten die dem Kultus und den historischen Tradizionen entsprechenden Eigenthümlichkeiten gewahrt wissen. So ist es heute nicht mehr wie im Mittelalter möglich, jüdische Tempel im gothischen Stile oder wie in der neueren Periode im Stile der Renaissance zu bauen, sondern es frägt sich hier nur, ob jüdische Tempel — getreu dem salomonischen Vorbilde — im reinsten maurischen oder im arabisch-bizantinischen Stile erbaut werden sollen. Förster wählte nun bei dem israelitischen Tempel in der Leopoldstadt jene architektonischen Formen, deren sich die den Juden verwandten orientalischen Völkerschaften, insbesondere die Araber, bedient haben und ließ hiebei nur jene Modifikazionen eintreten, welche das Klima und die neuen Erfindungen im Bauwesen bedingen. Er stützte sich hiebei auf die in neuerer Zeit vorgenommenen Ausgrabungen am Tigris, welche Motive in der Architektur zu Tage förderten, wie sie annäherungsweise in der Schilderung des „Buches der Könige" über den Salomonischen Tempel enthalten sind.

Die in Wien fast zur Regel gewordene Methode, öffentliche Bauten der allgemeinen Betrachtung möglichst zu entziehen und in enge unscheinbare Seitenstraßen zu verlegen, — ein Vorgang, der bei der Altlerchenfelder-Kirche, dem Börsengebäude u. s. w. die Totalwirkung dieser Gebäude entschieden beeinträchtigt — wurde auch bei dem israelitischen Bethause beobachtet; es läßt sich kaum ein ungünstigeres Terrain für solch einen Bau ermitteln, und schon aus diesem Grunde mußten dem Architekten mancherlei Schwierigkeiten bei der ersten Anlage desselben erwachsen. Da übrigens auf dem Baugrunde nicht bloß der Tempel, sondern auch andere Lokalitäten für Beamte und Diener der Gemeinde, dann für andere Parteien eingerichtet werden mußten, und der Tempel mit dem Chore, dem Ritus gemäß, die Richtung nach Osten zu erhalten hatte, so verlegte Förster den Hauptbau in die Mitte, und zwar nach der längeren Seite hin zwischen zwei Höfe, und die Hauptfronte in die nur 30' breite Gasse. — Im Grundrisse hat das Gebäude ungefähr die Gestalt eines Rechteckes und besteht, der Idee der Tempeleintheilung entsprechend, aus der Vorhalle, dem durch zwei Säulenpaare in drei Schiffe getheilten Langhause, und aus dem von diesem getrennten Raume für das Allerheiligste. In den Seitenschiffen sind doppelte Gallerien angebracht zur Anbringung der Sitzplätze für die Frauen;

im untern Tempelraume, wie namentlich im Mittelschiffe, befinden sich die Sitze für die Männer. In der Mitte des Einganges zu der vor der Bundeslade angebrachten Estrade, steht die Kanzel, welche mittelst eines Mechanismus in die Höhe gehoben wird, wenn der Gottesdienst mit einer Predigt begleitet werden soll. Bei dem alltäglichen Gottesdienste steht die Kanzel in gleicher Höhe mit dem Geländer der Estrade, so daß der Al Memar und die heilige Lade auch von dem Gange in der Mitte des Tempels aus gesehen werden kann. Die ziemlich hoch angebrachte Bundeslade ist von Vorhängen verdeckt, welche in die Höhe gehoben werden können. Die Fläche der Hauptfaçade wird im mittleren Theile von zwei aus der Wand vortretenden Pfeilern unterbrochen, die über das Dach hinausragend, von kleinen durchbrochenen Kuppeln bekrönt sind. Diese Pfeiler vertreten die Stelle der Säulen am Salomonischen Tempel, an denen geschrieben steht: „Und er richtete zwei Säulen auf vor dem Tempel, eine zur Rechten, die andere zur Linken, und hieß die zur Rechten Jachim und die zur Linken Boas." Da nun die Lokalverhältnisse die Aufstellung zweier selbstständiger Säulen nicht gestatteten, so begnügte sich der Architekt mit der hier bezeichneten symbolischen Andeutung; zwei kleinere, in gleicher Höhe mit der Bedachung des Tempels sich haltende Pfeiler, die gleichfalls minaretartig abschließen, flankiren das Gebäude. Die zwischen den Pfeilern befindlichen Flächen sind von Rosettenfenstern durchbrochen.

Aeußerlich ist das Bethaus ohne Verputz aus Ziegeln von geschlemmtem Ton, in gelbrother und dunkelgrauer Farbe, weißen Kalksteinquadern und rothem Marmor für die Stufen am Eingange, und mit Verzierungen theils von Stein, theils aus gebranntem Ton verkleidet. In Bezug auf die Ausschmückung des Innern ist vorzüglich die Vorhalle sehr effektvoll verziert. Mit Rücksicht auf die Worte der Schrift über die mit „lauterem Golde" überzogene Vorhalle des Jerusalemischen Tempels, ist auch hier dieselbe reich mit Ornamenten in Mosaik ausgeführt, die Decke des Mittelschiffes reich mit Stuckarbeiten, Malerei und Gold verziert. Die Beleuchtung des Mittelschiffes wird zur Tageszeit durch drei Oberlichter, die der Seitenschiffe durch senkrechte Fenster vermittelt und durch farbige Gläser gedämpft. Für den Abendgottesdienst sind 500 Gasflammen bestimmt, die in Form von Wachskerzen an mehreren Kandelabern angebracht sind.

Wenn wir uns über den künstlerischen Werth dieses Baues Rechenschaft geben sollen, so müssen — um gerecht zu sein — verschiedene Gesichtspunkte ins Auge gefaßt werden. Wir dürfen vorerst nicht übersehen, daß die beschränkten Raumverhältnisse dem Architekten eine freie ungehemmte Formengestaltung nicht gestatteten und er darauf angewiesen war, dem Tempel mehr die Gestalt eines einfachen bürgerlichen Wohnhauses, als eines gottesdienstlichen Gebäudes zu geben. Für eine architektonische Wirkung des Baues, für eine künstlerische Anordnung seiner äußeren Erscheinung war ein Raum nicht geschaffen, der von Zinshäusern eng eingeschlossen und, an diese sich sogar anlehnend, im Grundrisse eine ganz unregelmäßige Figur bildet. — Entschuldigt dieser Sachverhalt den Architekten in Bezug auf die konstruktive Lösung seiner Aufgabe, so können wir doch anderseits uns nicht einverstanden erklären mit der dekorativen Ausführung des Ganzen. Ungeachtet der bedeutenden in Anwendung gebrachten Mittel fehlt es diesem Tempel nach unserem Gefühle an Ernst und Würde, wir fühlen uns nicht gehoben durch all den Farbenglanz und blendenden Effekt der farbigen Gläser, sondern es tritt uns überall eine traurige Nüchternheit und Leere entgegen, welche den an fantastischem Schmuck so reichen orientalischen Vorbildern gewiß nicht entsprechen. Förster, der unter den Wiener Architekten — insoweit es den Bau von Profangebäuden und namentlich von geschmackvollen Wohnhäusern betrifft — gewiß einen hervorragenden Rang einnimmt, bewegt sich offenbar in zu modernen Anschauungen, um für die religiöse — von historischen Tradizionen bestimmte — Architektur die richtige künstlerische Stimmung zu besitzen. Wiewohl Förster bei dem Baue des israelitischen Tempels auf historische Tradizionen sich gestützt hat, so verflüchtigten sich dieselben doch in seiner Hand in bloße Aeußerlichkeiten, ohne daß er in das Wesen der orientalischen Bauweise einzudringen gewußt hat. Er wollte das Historische mit modernen bautechnischen Errungenschaften verschmelzen, er scheute es nicht, Alles zu benützen, was ihm in dieser Richtung zu Gebote stand und verletzte damit das künstlerische Einheitsgefühl. Es thut uns leid, bei diesem Anlasse dem so vielfach verdienten und kenntnißreichen Manne mit einem herben Urtheile zu begegnen; aber wir konnten nichts Anderes aussprechen, als was unsere persönliche Ueberzeugung und jene zahlreicher anderer Kunstfreunde über dieses Werk gebietet.

Einen interessanten Umgestaltungsbau nahm Architekt

Hansen mit dem Pfarr- und Schulgebäude der nichtunirten Griechen am alten Fleischmarkte vor. Das frühere unscheinbare und ganz unkirchliche Ansehen dieses Gebäudes hatte schon lange den Wunsch der Gemeinde erregt, diesem Uebelstande abzuhelfen. Baron Sina kam i. J. 1858 diesem Wunsche entgegen, und beauftragte Hansen, auf seine Kosten die Umgestaltung des Gebäudes vorzunehmen. Obgleich die schiefe Lage der Kirche und die Beengung des Kircheneinganges, sowie auch der Umstand, daß die zu beiden Seiten des Eingangs angebrachten Verkaufsgewölbe beibehalten werden mußten, dem Architekten mancherlei Hindernisse bereitet haben, so wußte doch Hansen seine Aufgabe — die Herstellung einer kirchlichen Façade — mit künstlerischem Verständnisse zu lösen.

Anstatt des früheren unvortheilhaften Durchganges entstand vor der Kirche ein förmliches Vestibüle, die Schiefe der letzteren wurde ganz entsprechend maskirt, und an der Stelle des früheren stillosen Thürmchens wurde ein neuer Thurm aufgesetzt. Der Tradizion des griechischen Ritus gemäß, wählte Hansen für den Bau den bizantinischen Stil in jenen ganz eigenthümlichen Ornamenten, wie uns dieselben an den walachischen Kirchen der unteren Donau entgegentreten. Die Façade ist ein Rohbau von rothen und gelben Ziegeln; Thür- und Fenstergewände aber, sowie die Säulen sind von Sandstein ausgeführt. Der mittlere Theil der Façade ist mit schönen Oelgemälden, die auf Goldgrund und auf Kupferplatten gemalt wurden, geschmückt. Die Bilder im Vestibüle sind von zwei Schülern Rahl's gemalt. — Vom Standpunkte der Beurtheilung eines dekorativen Werkes ist diese Leistung Hansens in jeder Beziehung der Anerkennung würdig, und es läßt sich nicht in Abrede stellen, daß unter den gegebenen Verhältnissen der Künstler mehr geleistet hat, als sich von der undankbaren Aufgabe erwarten ließ. Wenn Manches — wie die Anbringung von Verkaufsgewölben an einen für kirchliche Zwecke bestimmten Gebäude — störend, ja sogar verletzend wirkt, so haben dies Jene, die darauf — aus welchen Gründen immerhin — besonderes Gewicht gelegt haben, zu verantworten.

Wir haben in der vorangegangenen Darstellung den hervorragendsten zu religiösen Zwecken bestimmten Neubauten Wiens — insoweit diese theils vollendet, theils im Baue so weit fortgeschritten sind, um den künstlerischen Werth derselben beurtheilen zu können — unsere Aufmerksamkeit zugewandt und es erübrigt uns daher nur noch, einen Blick auf die nicht minder bedeutenden monumentalen Profanbauten der Neuzeit zu werfen. Unter diesen behauptet selbstverständlich durch die Großartigkeit und imposante Wirkung der Anlage das kaiserliche Arsenal vor der Belvedere-Linie den ersten Rang.

Das ganze Arsenal besteht aus einem Komplex von Gebäuden, die ein regelmäßiges Rechteck von 1513' 8'' Breite und 2173' 8'' Länge beschreiben. Seine Bestimmung ist, in den ungeheuren Räumen alles zu konzentriren, was mit der Geschütz- und Gewehrfabrikazion in Verbindung steht und für alle Waffengattungen größere Depots zu bilden. In den J. 1849—1853 erbaut, theilten sich in die Lösung der großen architektonischen Aufgaben die fünf Architekten van der Nüll, Siccardsburg, Hansen, Förster und Rösner, von denen vorzugsweise den beiden Ersteren das Komandanturgebäude, dem Architekten Hansen das Waffenmuseum, dem Professor Rösner die Kirche und dem Architekten Förster der Bau der Kasernen und mehrere Anstaltsgebäude übertragen wurde.

An jeder der vier Ecken erhebt sich eine Kaserne auf quadratischer Grundlage in einem Umfange von 227'. Diese Kasernen werden untereinander durch acht Depots verbunden, zwischen denen wieder die Wohngebäude für die Professionisten, das Kanzleigebäude, das Spital und die Kirche liegen. Den von diesen Gebäuden umschlossenen Mittelraum nimmt zunächst das großartige Waffenmuseum, dann die Gewehrfabrik, die Werkstätten, das Maschinenhaus, das Gießhaus und Bohrwerk ein. — Der ganze Bau ist in einem vorzüglich behandelten Backstein ausgeführt und nur bei der reicheren ornamentistischen und bildnerischen Ausstattung der vorzüglicheren Einzelngebäude ist feiner Sandstein in Anwendung gekommen. Für die Architektur des ganzen Bauwerkes ist der Rundbogenstil gewählt, wobei sich deutsche und italienischen Elemente vorfinden. Nur Rösner war auch bei dieser Kirche wieder sehr unglücklich, indem er weder in den Verhältnissen noch den stilistischen Einzelnheiten sich an den Hauptcharakter des Baues hielt, sondern seine absonderlichen Anschauungen über die Basilika und den frühromanischen Baustil auch hier zur Geltung zu bringen gesucht hat, ohne jedoch eine Wirkung zu erreichen oder ein Kunstwerk zu schaffen, das für sich eine künstlerische Berechtigung in Anspruch nehmen könnte.

Wie es sich wohl von selbst versteht, war es die Aufgabe der Architekten bei einem Bauwerke von so großen Dimensionen, wie das Arsenal und auf einem nach allen Richtungen freien Terrain, den künstlerischen Effekt

nicht mit einer reichen Dekorirung, sondern einer großartigen Auffassung der räumlichen Verhältnisse, sowie durch eine glückliche Uebereinstimmung der einzelnen Theile mit dem Ganzen zu erzielen. Und dieß ist dem Architekten Hansen, der den Hauptplan für das Gebäude festgestellt hat, auch im hohen Grade gelungen. Der Charakter der wehrhaften Bestimmung des Baues ist strenge gewahrt, die Massen erheben sich in einer dem Auge wohlthuenden Gliederung und einer reichen Abwechslung, und wir begegnen nirgends einem Motiv das nicht für die Bestimmung des Arsenals passend erschiene. Ohne auf die einzelnen Theile des Bauwerkes näher einzugehen, müssen wir doch speziell auf das Kommandanturgebäude und das Waffenmuseum, als die jedenfalls hervorragendsten Partien aufmerksam machen. Ersteres nimmt als quadratischer Körper von 212' die Mitte der Frontseite ein und bildet den Haupteingang zu der ganzen Anlage, weßhalb die Architekten das Portal desselben ungewöhnlich reich und auch sehr charakterisch gestaltet haben; das Letztere, in dem Innenraume des Gebäudes gelegen, imponirt durch seinen mächtigen Kuppelbau und seine edel gedachte ornamentale Ausschmückung der Façade.

Mit dem Arsenalbau hat die Profanarchitektur in Wien eine neue Bahn betreten. Erinnern wir uns an die frühern trostlosen militärischen Bauten wie der Kaserne am Heumarkt und jener in Klosterneuburg, die so recht die sprichwörtlich gewordene Bezeichnung „Kasernenstil" in Anspruch nehmen, so ist der Unterschied zu auffällig, als daß wir über die Vorzüge des Arsenals gegenüber diesen verkümmerten architektonischen Leistungen nur ein Wort verlieren sollten. Und frägt man um den Grund dieser Erscheinung, so stellt sich als Thatsache heraus, daß man jetzt in den militärischen Kreisen das Prinzip künstlerischer Konkurrenz in Anwendung gebracht hat. So wurde es möglich, etwas Gediegenes zu erreichen, und so kam es auch, daß der Arsenalbau der Ausgangspunkt einer Reihe anderer militärischer und Zivilbauten wurde, bei denen die an Ersterem vorkommenden Motive mehr oder minder glücklich benützt wurden. Aber er ist nicht bloß in künstlerischer Beziehung, sondern auch in Bezug auf das Material von ungewöhnlichem Einflusse geworden; denn er hat den eigentlichen Backsteinbau in Wien zur Anerkennung verholfen und die lange gewährten Vorurtheile besiegt, welche bezüglich der Anwendung desselben von mehrfachen Seiten gehegt wurden.

Das glückliche Gestirn, welches den Architekten Ferstl vom Beginne seiner Laufbahn an begleitete, stellte ihn gleichzeitig mit dem Baue der Votivkirche auch an die Spitze einer Bauunternehmung, die nächst dem Arsenale das bedeutendste Werk der Profan-Architektur Wiens geworden ist. Wir verstehen darunter das neue Bank- und Börsengebäude. Bei der Unzulänglichkeit der Räumlichkeiten der Nationalbank und dem faktischen Mangel eines der Bedeutung der Börsengeschäfte der Wiener Handelswelt entsprechenden Gebäudes sprach man schon lange von einem in dieser Richtung zu führenden Neubaue und war nur unentschlossen über die Wahl des Platzes. In diesem Augenblicke kann man es nur bedauern, daß diese Unentschlossenheit nicht noch länger gedauert hat und daß mit dem Baue des Bankgebäudes nicht bis nach Feststellung des Stadterweiterungsplanes zugewartet wurde, weil dann ohne Zweifel die Wahl des Platzes eine günstigere, als der gegenwärtige geworden wäre. Denn so entstand dieser wahrhaft monumentale Bau auf einem Terrain, dem alle Bedingungen dazu fehlen, und auf dem ein geschlossenes künstlerisches Ganze nicht geschaffen werden konnte.

Das Programm für das Bankgebäude wurde im August 1855 veröffentlicht. Nebst anderen Architekten erhielt auch Ferstl, welcher damals eben in Florenz verweilte, die Einladung, an dem Konkurse Theil zu nehmen, und das fachmännische Komité entschied sich unter der Voraussetzung bestimmter Modifikazionen des Planes für das Ferstl'sche Projekt. Zu derselben Zeit daher, als Ferstl mit der Ausarbeitung der Detailpläne für die Heilandskirche beschäftigt war, fiel ihm die Aufgabe zu, Pläne für das neue Bankgebäude zu entwerfen, und wenn wir den nun fertigen Bau überblicken, so muß es wohl überraschen, mit welchem Geschick sich Ferstl der Lösung seiner Aufgabe gegenüber den umfassenden Studien für die Heilandskirche entledigt hat.

Bei der ganz unregelmäßigen Baufläche mußte der Architekt auf die Konzepzion eines in sich geschlossenen Ganzen verzichten. Zwischen einem großen, hohen Zinshause und einem in antikisirenden Formen sich bewegenden Palais gelegen, auf der Seite gegen die Freiung zu, wo es allein möglich war, eine wirkungsreiche Façade zu bauen, nur auf einen Raum von sehr geringer Breite, dagegen in der engeren Herrngasse und noch engeren Strauchgasse, auf eine sich unverhältnißmäßig in die Länge ziehende Area angewiesen, —

war es dem Architekten nicht möglich, eine imponirende Massenentwicklung zu projektiren, sondern er mußte sich vom technischen Gesichtspunkte aus auf eine thunlichst ökonomische und zweckmäßige Vertheilung der Räumlichkeiten, und vom künstlerischen Standpunkte aus auf eine der Würde des Gebäudes entsprechende Façadenarchitektur beschränken. So wenig daher bei diesem Anlasse Ferstl sein konstruktives Talent zeigen konnte, desto glänzender war die Gelegenheit für eine in bestimmten stilistischen Grenzen gehaltene dekorative Ausstattung, für eine von Geschmack und Schönheitssinn zeugende Ausarbeitung der einzelnen Theile. Denn an Mitteln hiezu gebrach es ihm nicht. Mit dem Luxus und der Pracht eines kunstliebenden Bauherrn, ähnlich jener der alten Venezianer und Florentiner Patrizier, ließ der Chef der Nazionalbank, Baron Pipitz, dem Architekten den freiesten Spielraum, um das Gebäude mit aller Solidität und künstlerischer Vollendung herzustellen.

Ferstl gestaltete den Bau in seinen wesentlichen Theilen im Stile der italienischen Palastbauten des XIV. und XV. Jahrhunderts. Auf der Seite der Freiung führen hohe rundbogige Eingänge in eine Vorhalle und von dieser in einen mit Glasdächern gedeckten Bazar. Die Façade steigt in zwei Stockwerken empor mit breiten, rundbogigen Fenstern, deren Bogen von Säulen mit Laubwerkkapitälen getragen werden. Längs der ganzen Breite des ersten Stockwerkes ist an der Façade ein durchbrochener Balkon mit Maßwerkverzierung angebracht. In ähnlicher Anordnung ist die Façade gegen die Strauch- und Herrngasse zu gehalten. Auch dort tritt an der Ecke des Gebäudes im ersten Stockwerke ein Steinbalkon mit einer reichen Dekorirung von Steinfiguren vor. Von bedeutender Wirkung sind die schönen breiten Stiegenaufgänge.

Nach dem ursprünglichen Plane sollte das Werk im Materialbau ausgeführt werden. Da aber die Versuche, geeignetes Ziegelmateriale für die Façaden der Herrn- und Strauchgasse, und zwar für Dessins von glasirten Ziegeln auf dunkleren Flächen von unglasirten Ziegeln, zu finden, kein genügendes Resultat hatten, so wurde für sämmtliche Façaden der Quaderstein und nur für einzelne Theile des Innenraumes, wie für das Geländer der Börsenstiege, Marmor angewendet. Und sowie daher dem Bau- und Steinmetzhandwerke eine seltene Gelegenheit zur Erprobung und Uebung seiner Kräfte zur Durchführung von künstlerischen Aufgaben geboten war, so war dieß auch in Bezug auf die anderen Gewerbe der Fall. Die in Eichenholz geschnitzten Thüren, die Eichenholzdecke des Sitzungssaales mit reichen Schnitzereien gaben dem Tischler, die Eisenkonstrukzionen der Glasdecken sowie die reich ornamentirten Gitter dem Schlosser, die in Fresko behandelte ornamentale Malerei der Vestibüle, Stiegenhäuser und Hallen, dem Zimmermaler, und die Stoffe und Ledertapeten des Sitzungssaales der einschlägigen Fabrikazion hinreichend Anlaß, ihre Tüchtigkeit zu erproben und, wenn wir diese kunstgewerblichen Leistungen mit Aufmerksamkeit betrachten, so werden wir auch finden, daß sie wirklich glänzende Erfolge erzielt haben. — Vor Allem gebührt aber dem Architekten Ferstl für seine geschmackvollen Zeichnungen die wärmste Anerkennung. Er hat sich in Bezug auf dekorative Architektur und innere Ausschmückung von Räumlichkeiten als ein Künstler von Bedeutung bewährt, dem derlei Aufgaben mit größter Beruhigung anvertraut werden können.

Wir haben nun die hervorragendsten monumentalen Neubauten Wiens mit möglichster Unbefangenheit besprochen, und unsere Leser werden finden, daß sich in diesen Werken die ganze charakteristische Bewegung der modernen Architektur wiederspiegelt. An Vorzügen und Schwächen fehlt es der Wiener Architektur so wenig, wie jener in Berlin und München, aber es sind unläugbar die Vorzüge überwiegend, und man kann ohne Voreingenommenheit behaupten, daß die Baukunst in Wien seit zehn Jahren bedeutende Fortschritte gemacht hat, und nicht im Entferntesten mit der früheren von uns geschilderten Periode verglichen werden kann. — Elemente eines reinen Baustiles wird man zwar schwerlich auch bei diesen Bauten entdecken, aber es wird dafür das klare und richtige Verständniß und das Benützen älterer Bauformen ein Zeugniß der ernsten und tief eindringenden Architektur-Studien geben, was nach unserem Dafürhalten ein wesentliches Erforderniß für einen tüchtigen, nicht nach gewöhnlichen Schablonen arbeitenden Architekten bildet.

Welchen Einfluß diese Bauten auf die eigentliche bürgerliche Architektur Wiens ausgeübt haben, soll Gegenstand eines besonderen Artikels sein, weil durch die im Zuge begriffene Stadterweiterung eine Reihe von bedeutenden Privatbauten entstanden sind, welche geeignet sind, die bauliche Fisiognomie unserer Stadt gänzlich zu verändern.

J. W. v. Schadow-Godenhaus.

Nekrolog.

Von **Wiegmann.**

(Schluß).

Mit der geschilderten schönen Epoche in Schadow's Leben fiel auch noch eine andere, zunächst allein jene Künstler berührende, zusammen, nämlich die der beispiellos begeisterten Aufnahme der ersten Düsseldorfer Bilder in Berlin und nachher auch an anderen Orten. Der von der neuen Schule angeschlagene romantische Ton, die naive und von keinerlei Abstrakzion verkümmerte Auffassung der gewählten Gegenstände, sowie die liebevolle und äußerst gewissenhafte Ausarbeitung der Darstellung fanden ein dafür empfängliches Publikum. Die auf den Kunstausstellungen zu Berlin erschienenen Düsseldorfer Erstlingswerke wurden von der Kritik wie von der allgemeinen Volksstimme in einer Weise gefeiert, gegen welche die schnöde Geringschätzung nur zu grell absticht, mit welcher einige Jahre später bei weitem reifere und tüchtigere Werke dieser Schule von denselben Kritikern und von demselben Publikum aufgenommen wurden. Man darf heute wohl behaupten, daß, wenn jenes überschwängliche Lob nicht das verständige Maß gehalten hatte, diese Geringschätzung eine schreiende Ungerechtigkeit war.

Eine natürliche Folge des außerordentlichen Beifalls, den die Werke der neuen „rheinischen Schule" in Berlin und überhaupt im Norden von Deutschland geerntet hatten, war es, daß die Zahl ihrer Zöglinge aus allen Landen sich täglich vergrößerte, und daß der so unerwartet schnell erlangte Ruhm den Künstlern ein Sporn zu gesteigerter Anstrengung aller Kräfte wurde. Als nun die beträchtliche Zahl hoffnungsvoller junger Künstler, Jeder nach seiner eigenthümlichen Anschauungs- und Empfindungsweise, in heiterer und zuversichtlicher Uebung aller Kräfte, sich zu künftiger künstlerischer Thätigkeit rüstete, mußte den Erwecker dieser Kräfte und Hoffnungen nothwendig die Besorgniß anwandeln, daß unter den obwaltenden Umständen die Zahl der produzirenden Künstler zu der Zahl der Käufer von Kunstwerken sich in ein sehr ungünstiges Verhältniß stellen möchte. Von Seiten des Staates geschah zur Beschäftigung der bildenden Künstler, insbesondere der Maler, wenig, am allerwenigsten für die außerhalb der Residenz lebenden. Die Kunstliebe im Publikum war nur erst bei vereinzelten Individuen bis zu der Wärme gediehen, die sie für den Besitz von Kunstwerken pekuniäre Opfer zu bringen geneigt machte. Wie konnte auf diese verhältnißmäßig geringe Theilnahme des Volkes an der Kunst eine rüstig heranblühende zahlreiche Künstler-Generazion die Aussicht auf eine nur einigermaßen gesicherte Existenz bauen! —

Diese Betrachtung trieb Schadow und die Freunde seiner Schule an, auf Mittel und Wege zu sinnen, die zur Beseitigung der augenscheinlichen Gefahr dienlich sein könnten. Es war schon öfter gelungen, Privatpersonen zur Ertheilung von Aufträgen oder zum Ankaufe von Gemälden zu veranlassen, und es lag nahe, insbesondere nach dem Vorgange von München und Berlin, an die Gründung eines Vereines zu denken, dessen Mitglieder durch mäßige Jahresbeiträge einen Fond zum Ankaufe von Kunstwerken zusammenbrächten, die dann nach Umständen unter den Vereinsmitgliedern verloset oder einer andern Bestimmung überwiesen werden könnten. Schadow hielt diesen Gedanken fest, und wurde namentlich von dem Professor Mosler und einem Mitgliede des Kuratoriums, Fallenstein, in der Ausführung desselben unterstützt.

Im Jahre 1829 nun trat, unter dem Protektorat des Prinzen Friedrich von Preußen, der „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen" in's Leben und fand nicht blos in den beiden westlichen Provinzen, deren Namen er trägt, den erwarteten Anklang, sondern auch in den übrigen Theilen der Monarchie, ja allmählich weit über die Grenzen Preußens und Deutschlands hinaus bis jenseits des Ozeans. Der Verein unterschied sich von den beiden damals in Deutschland schon bestehenden, zu München und Berlin, durch eine sehr wichtige Bestimmung, nämlich die, daß ein Fünftel der gesammten Jahresbeiträge lediglich zur Beschaffung von Kunstwerkrn für öffentliche Zwecke verwendet werden sollte.

Es war diese Bestimmung aus der Ueberzeugung hervorgegangen, daß die einzig tüchtige Basis für die Erziehung der großen Masse des Volks zum Verständniß der Kunst, wie für eine heilsame Entwicklung jedes einzelnen Kunstzweiges, die monumentale Historienmalerei sei, und daß ohne einen solchen ernst-großen Hintergrund die gesammte Kunst Gefahr laufe, in Trivialität oder bloßes Handwerk zu verfallen. Dem münchener Kunstvereine lag eine solche Rücksicht nicht ob, denn dort besaß die monumentale Kunst in König Ludwig den mächtigsten Beschützer. In Düsseldorf lagen die Sachen anders. Weder der Staat noch die Kommunen thaten das Geringste für die große Kunst. Die Privat-Kunst-

förderung beschränkte sich fast ausschließlich auf anmuthige Staffeleibilder, deren Größe und Preis — ja deren Inhalt selbst — ein gewisses „mittleres Maß" nicht übersteigen durften. Hier hätte ein Kunstverein, der nichts weiter als eine „Bilder-Lotterie" gewesen wäre, mehr schädlich als fördernd wirken können, weil er sich würde genöthigt gesehen haben, dem Geschmacke des Publikums zu folgen, ohne zugleich im Stande zu sein, auf einem von demselben unabhängigen Gebiete das reine Interesse der Kunst in's Auge zu fassen.

Wenn der Düsseldorfer Kunstverein nach beiden Seiten hin seine Aufgabe erfüllt und in seiner mehr als dreißigjährigen Wirksamkeit wahrhaft glänzende Resultate erreicht hat, so darf auch dieses wesentlich Schadow zum Verdienst gerechnet werden, der ein ganzes Menschenalter lang, als höchst einflußreiches und thätiges Mitglied des Vorstandes, die Richtung des Vereins bestimmen und gegen die Widersacher unerschütterlich festhalten half.

In welchem Maße aber der Kunstverein der aufblühenden Schule eine fördernde Unterlage gewesen, mag man daraus ermessen, daß durch ihn 38 Altargemälde — darunter mehrere umfangreiche Freskobilder — für katholische und evangelische Kirchen, ferner 21 meist größere Fresko- und Oelgemälde in Museen und andere öffentliche Gebäude entstanden sind. Unter den letzteren nehmen der 198 Fuß lange und 4 Fuß hohe al fresco gemalte Fries im Elberfelder Rathhaussaale, die Kulturgeschichte des bergischen Landes von der deutschen Urzeit an bis zur Gegenwart herab darstellend, ferner der aus acht umfang- und figurenreichen Freskobildern bestehende Ziklus von Darstellungen aus der Geschichte Karl's des Großen im Kaisersaale des Rathhauses zu Aachen, von Alfred Rethel, sowie ein großes Altarbild für den Kölner Dom von Overbeck eine vorzügliche Stelle ein.

Durch die Befolgung des Grundsatzes, daß der Kunstverein zu der Beschaffung solcher Werke von öffentlicher Bestimmung in der Regel die Betheiligung der betreffenden Kommunen und Korporazionen an den Kosten bis zu einer gewissen Quote in Anspruch nimmt, ist es möglich geworden, daß er bloß an monumentalen Kunstwerken für mehr als 100,000 Thlr. in's Leben gerufen hat.

Außerdem hat der Verein zur Verlosung unter seine Mitglieder nicht weniger als 1100 größere und kleinere Staffeleibilder angekauft und eine beträchtliche Zahl von Vereinsstichen anfertigen lassen, (unter denen das große Blatt, nach Rafael's „Disputa" von Keller, allein einen Kostenaufwand von 25,000 Thlr. erforderte), und bis jetzt überhaupt fast eine halbe Million Thaler zu Kunstzwecken verausgabt.

Der Einfluß, den der „Kunstverein für Rheinland und Westfalen" in dieser Weise auf die Entwickelung einer ernsten monumentalen Kunst ausübte, fand allmählich in immer weiteren Kreisen Anerkennung, namentlich dadurch, daß auch andere, schon bestehende oder sich neu bildende Kunstvereine ihm in der Förderung von Werken für öffentliche Sammlungen u. s. w. nachfolgten. Indessen hat doch jener den großen Vorzug vor diesen voraus, daß er allezeit ganz speziellen Bedürfnissen entgegenkommt, die ohne ihn vielleicht niemals Befriedigung finden würden, und daß solche Schöpfungen stets an bestimmte Orte, — oft sogar auch durch die bei ihrer Ausführung angewandte Technik — geknüpft werden, so daß sie den Charakter von monumentalen Kunstwerken in keiner Hinsicht verleugnen

Wenn es Schadow auch vergönnt war, der von ihm ausgegangenen und unter seiner Pflege zur Blüthe gediehenen Schöpfungen sich länger, als dem Erdensohne in der Regel beschieden zu sein pflegt, zu freuen — er hatte schon im Jahr 1851 sein fünfundzwanzigjähriges Dienstjubiläum gefeiert —, so mochte er demungeachtet seine Lebensaufgabe noch nicht als gelöst betrachten. Sein reger Geist und seine außerordentliche Willenskraft trotzten noch jahrelang den mit dem Alter sich einstellenden körperlichen Gebrechen. Oeftere Augenleiden, und geraume Zeit hindurch sogar völlige Erblindung, vermochten nicht, seiner gewohnten Thätigkeit Schranken zu setzen. Als das Auge der Farbe und Gestalt verschlossen war, und er die Gebilde seiner Fantasie nicht mit dem Griffel fixiren konnte, kleidete er dieselben in ein anderes Gewand und ließ sie niederschreiben. Und wie groß war dann seine Dankbarkeit gegen Gott, als er durch eine glückliche Staar-Operazion das lange entbehrte Augenlicht wieder erhalten hatte und nun an den Bildern weiter arbeiten konnte, deren Vollendung in der Leidenszeit ein Hinderniß gefunden hatte! — Mit jugendlicher Rüstigkeit und einem Fleiße, der die Schüler beschämte, sah man den greisen Meister wieder in seinem Berufe thätig, bis am 24. Dezember 1857 ein Schlaganfall ihn linksseitig lähmte und seine Lebenskraft tief erschütterte. Da alle angestellten Heilversuche fehlschlugen und der jammervolle Zustand in Jahresfrist sich nicht besserte, gab er seine Direktorstelle auf und sah, erfüllt von inniger Sehnsucht nach dem Jenseits, seine irdische Laufbahn

als vollendet an. Er durfte befriedigt auf sein Tagewerk zurückschauen. Seiner Schule durfte er einen nicht geringen Antheil daran beimessen, daß die vaterländische Kunst auf die Stufe gelangt war, auf welcher er sie jetzt sah. Aus seiner Schule hatten die Akademien zu Dresden und Berlin, sowie die Kunstschulen zu Frankfurt a. M., Stuttgart und Karlsruhe ihre tüchtigsten Lehrer und Meister erhalten. Auch für München würde Deger gewonnen worden sein, wenn es nicht gelungen wäre, denselben dauernd an Düsseldorf zu fesseln. Eine besondere Freude und die Beruhigung, sein Werk von tüchtiger Hand weiter geführt zu sehen gewährte ihm die auch von ihm befürwortete Ernennung seines Schwagers und früheren Schülers Bendemann zu seinem Amtsnachfolger.

Daß Schadow bei seiner ausgedehnten organisatorischen und Lehrer-Wirksamkeit auch als ausübender Künstler Bedeutendes geleistet hat, ist bereits erwähnt, die vorzüglichsten seiner Werke aus der vordüsseldorfer Periode sind bereits oben genannt worden. Es bleiben uns noch diejenigen aufzuzählen, die seitdem entstanden sind. Das erste in der neuen rheinischen Heimat geschaffene Bild ist: „Christus unter den Farisaern", für den Baron Ampach, jetzt in einer Kirche zu Naumburg (1827.)— Dann folgten: „Mignon", für den Dichter Michael Beer (1828); — „Charitas" (1828); — „Die vier Evangelisten", überlebensgroße Einzelfiguren, für die Werder'sche Kirche in Berlin (1829.) — Nach der Rückkehr von seiner zweiten italienischen Reise malte er: „Christus am Oelberge, die schlafenden Jünger weckend", in der Marktkirche zu Hannover (1832); — „Christus und die Jünger zu Emaus" (1833); — „Die Himmelskönigin", für die Kirche der barmherzigen Schwestern zu Koblenz (1834); — „Der vom Kreuze abgenommene Christus im Schooße Mariä", für die Kirche zu Dülmen (1836), gestochen von Hoffmann. Nach diesem Bilde folgt eine Pause in des Meisters künstlerischer Thätigkeit, die großentheils durch eine langwierige und selbst lebensgefährliche Krankheit desselben verursacht wurde. Nach einer glücklich überstandenen Operazion mußte er zur völligen Wiederherstellung seiner Gesundheit im Herbste 1839 eine Reise durch das südliche Frankreich nach Italien antreten, wo er sich denn auch bald so weit erholte, daß er sich im folgenden Jahre seinen Berufsarbeiten wieder mit der gewohnten Hingebung widmen konnte. Das erste nach dieser dritten italienischen Reise vollendete Werk war ein schon in Rom begonnenes Doppelbild: „Pietas und Vanitas" (1842); dann folgten: „Herodias mit dem Haupte Johannis des Täufers" (1842); — „Die klugen und die thörichten Jungfrauen", für das Städel'sche Museum in Frankfurt a. M. (1843); — „Die h. Jungfrau als Fürbitterin", Altarbild für die Klosterkirche auf der Brede bei Brakel in Westfalen (1844); — „Die Parabel vom verlornen Schafe und guten Hirten", für den damaligen Großfürsten Thronfolger von Rußland (1845); — „Die Himmelfahrt Mariä", Altarbild für die Dominikanerkirche zu Aachen (1845); — „Christus an der Säule", im Besitz des Frl. v. Waldenburg in Berlin (1845); — „Die h. Hedwig" (1846); — „Der Quell des Lebens", für den König von Preußen (1848.)

In der dann folgenden politisch aufgeregten Zeit suchte und fand Schadow die Ruhe und Heiterkeit des Gemüthes in der Bearbeitung von drei figurenreichen symbolischen Kompositionen, die „das Paradies", „das Fegefeuer" und „die Hölle" darstellen. Er betrachtete diese Bilder, die nebst den dazu gehörigen Grau in Grau ausgeführten Predellen ein zusammengehöriges Ganzes bilden, als das Haupt- und Schlußwerk seines Lebens. Die Ausführung dieser Bilder wurde durch die vorhin erwähnte Erblindung des Meisters unterbrochen und erst im Jahre 1854 vollendet. Gewissermaßen als Kommentar dieser Malerei läßt sich ein Gedicht: „Vision eines Malers im Jahre 1848", betrachten, eine Frucht der unfreiwilligen Muße, zu welcher Schadow durch den Verlust des Augenlichtes verurtheilt war. Dieser Gemälde-Zyklus wurde später vom Könige von Preußen erworben und vorläufig der akademischen Gallerie zu Düsseldorf überwiesen.

Unter den Bildnissen, die Schadow, namentlich in früheren Jahren, mit großem Erfolge gemalt hat, befinden sich mehrere von Prinzen und Prinzessinnen des königlichen Hauses, sowie das der Kaiserin von Oesterreich, Gemahlin Franz II. Eine größere Komposizion, die seine eigenen Kinder in einer Landschaft spielend darstellt, befindet sich im Besitze der Familie; ebenso die Bildnisse von Karl Immermann, Felix Mendelssohn und einer Italienerin.

Seine spätesten Arbeiten waren eine „Pietà", Geschenk an die Andreas-Pfarrkirche zu Düsseldorf und ein lebensgroßes Bildniß seines einzigen Sohnes. Dann trat seine letzte Leidensperiode ein, die ihm eine mehr als vierjährige schwere Prüfungszeit auferlegte, bis er endlich am 19. März 1862 durch einen wiederholten Schlaganfall von allem irdischen Leid erlöst wurde.

Die herzliche Theilnahme an dem Verluste, den die Kunst und insbesondere seine Schule in allen ihren älteren und jüngeren Mitgliedern erlitten, bekundete sich unzweideutig in dem imposanten Leichenzuge, welcher die sterblichen Ueberreste des Verewigten am 24. März zur letzten Ruhestätte führte. Nach der feierlichen Einsegnung wurde der mit Lorbeerkränzen geschmückte Sarg von Künstlern in den Leichenwagen getragen, der, von acht Trauermarschällen mit Palmzweigen begleitet, unter den Klängen des Beethoven'schen Trauermarsches, den langen Zug der Leidtragenden eröffnete. Zwei Künstler trugen auf Kissen die Orden des Verstorbenen und einen Lorbeerkranz. Den Angehörigen desselben zunächst folgten der Regierungs-Präsident und die übrigen Mitglieder des Kuratoriums, das akademische Kollegium, der Oberbürgermeister und andere Notabilitäten der Stadt, sowie die gesammte Düsseldorfer Künstlerschaft mit ihrer flormumhüllten Fahne. Diesen folgte ein zweites Musikkorps an der Spitze einer langen Reihe von Bürgern, welchen sich die Equipagen der Prinzessin Friedrich von Preußen und des Fürsten zu Hohenzollern-Sigmaringen und eine große Zahl anderer Wagen anschloß. Am Grabe sprach der Beichtvater des Verewigten, Pastor Grünmayer, einfache ergreifende Worte; ein von der Künstler-Liedertafel vorgetragener Choral beschloß die erschütternde Feierlichkeit.

Am 15. April fand noch von Seiten der königl. Kunst-Akademie im Ständesaale eine außerordentliche Gedächtnißfeier statt, welche in der Aufführung des Requiems von Cherubini durch den städtischen Gesangverein unter der Leitung des Musikdirektors Tausch und einer Rede des akademischen Professors K. Müller bestand, in welcher dieser die Verdienste Schadow's eingehend schilderte. Den Schluß der Feier bildete der Chor aus Mendelssohn's „Paulus": „Siehe, wir preisen selig" u. s. w.

Schadow war ordentliches Mitglied der Akademie der Künste zu Berlin, Ehrenmitglied der Akademien zu Dresden und Antwerpen, korrespondirendes Mitglied des Instituts von Frankreich, Ritter mehrerer Orden, erhielt von der filosofischen Fakultät der Universität zu Bonn die Doktorwürde honoris causa und ist von dem Könige Friedrich Wilhelm III. in den preußischen Adelstand erhoben worden, wobei er die Befugniß erhielt, den Namen seines Rittergutes Godenhaus seinem Familiennamen beizufügen.

Was die Kunst und insbesondere seine Schule an Schadow verloren hat, dafür dürften die vorstehenden Mittheilungen einen genügenden Maßstab darbieten, — was er seiner Familie und seinen Freunden gewesen, die Leere, die durch seinen Tod in deren Kreise entstanden ist, vermögen nur diese selbst zu ermessen. Jeder aber, der zu ihm in näherer Beziehung gestanden, wird sich die Erinnerung an seine wahrhaft kindliche Herzensgüte, sein unzerstörbares Wohlwollen gegen Jedermann und die Treue und Liebenswürdigkeit seines ganzen Charakters stets bewahren.

Skizzen aus der englischen Kunstgeschichte.

2. Sir Joshua Reynolds.

N. — Im Jahr 1764 trat zu London ein Verein von Schöngeistern zusammen, der „Literary Klub", der allmählich Alles umfaßte, was in England damals an dem geistigen Fortschritt arbeitete. Wie in früheren Zeiten Dryden oder schon vor ihm Ben Jonson den Sammelplatz ihrer Anhänger in ein Kaffee- oder Wirthshaus verlegt hatten, so diente auch dieser Klub dazu, die Einzelnen mit einander zu verbinden und durch gegenseitige Anregung zu fördern. Die ganze Entwicklung Englands nahm damals, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, als in allen Gebieten des Lebens wichtige Fragen vor die Nazion traten, einen bedeutenden Aufschwung. Rüstiger und energischer wurden die Kämpfe des Parlamentes, in dem ein Pitt, Burke, Fox erglänzte, auswärtige Kriege feuerten das Volk an, und auch in der Literatur und Kunst regte sich auf's Neue ein belebender Geist.

Den Vorsitz in dem neugegründeten Klub führte der scharfe kritische Johnson, dessen Herrschaft in der Literatur damals unbestritten war, und der mit seinem eckigen, plumpen Wesen sich durch äußerste Armuth den Weg, wenn auch nicht zu Reichthum, so doch zu Anerkennung und Ruhm ertrotzt hatte. Ihm zur Seite stand der liebenswürdig kindliche Olivier Goldsmith, der im Stande war, zu seinen himmelblauen Pluderhosen eine gelbe Brokatweste und einen rothseidenen Rock anzuschaffen, wenn er bei Kasse war, was sich freilich höchst selten ereignete, da er neben seiner tiefen Kenntniß des menschlichen Herzens in den Verhältnissen und Geschäften des äußeren Lebens so völlig unerfahren war.

Neben diesen berühmten Mitgliedern waren noch andere, nicht minder hervorragende Männer, so Edmund

Burke, der später als feuriger Parlamentsredner der Hauptvorkämpfer für Freiheit und Gesetz wurde, während er damals erst als Kunst-Aesthetiker und Filosof bekannt war. Von ihm war eine Abhandlung „über das Erhabene und Schöne" erschienen, die sehr viel Aufsehen machte, und da sie des Wahren und Scharfgedachten viel enthielt, wesentlich dazu beitrug, daß der Weg zum wahren Verständniß der Kunst immer deutlicher erkannt wurde. Auch Gibbon und Garrick, der große Geschichtsforscher und der bewunderte Mime, waren Klubsgenossen, und in gleichem Ansehen erschien mit ihnen Englands damals gerühmtester Maler Joshua Reynolds.

Wer aber war Reynolds? Im Ausland ist kaum mehr als sein Name bekannt, und doch ist sein Wirken in der Geschichte der englischen Kunst von besonderem Einfluß gewesen.

Geboren am 16. Juli 1623 zu Plympton in Devonshire als der Sohn eines Geistlichen und der Bruder von elf Geschwistern, konnten die Mittel, die zu seiner Ausbildung verwandt wurden, nicht groß sein. Sein Vater bestimmte ihn zum Studium der Medizin, allein das angeborne Talent des Zeichnens zeigte sich bald und die künstlerische Natur brach sich ihre Bahn. Dabei ist es charakteristisch und für die Vergleichung mit dem von frühester Jugend an selbständigen und seine Methode sich selbst aussinnenden Hogarth wichtig, daß sich der Knabe schon mit theoretischen Werken über die Kunst abgab, und z. B. Richardson's Theorie der Malerei mit Eifer studirte.

Sein Vater entschloß sich darum auch endlich, ihn nach London in die Hand eines damals geschätzten Malers, Mr. Hudson, zu geben. Hier lernte er zwar eine gewisse Technik, indem er hauptsächlich zum Kopiren alter Gemälde gebraucht wurde, aber die Gefahr war nicht gering, daß sein frisches Talent in der damals herrschenden Kunstrichtung — Hogarth auf der einen und ein steifer klassischer Zopf auf der andern Seite — verkümmern müsse. So ist es vielleicht nicht ohne Gewinn, daß der junge Reynolds noch einmal auf drei Jahre, von 1743—45, nach Hause zurückkehrte, und dort zwar sich selbst überlassen, aber darum auch frei von falschen Einflüssen blieb.

Erst in dem Jahre 1746 kehrte er in die Hauptstadt zurück und nahm auch seine Schwestern zu sich, da ihr Vater in demselben Jahre starb. Von seiner Thätigkeit in der nun folgenden Zeit ist uns nicht viel überliefert, doch muß er als strebsamer und talentvoller Künstler schon bekannt gewesen sein, denn 1749 nahm ihn Lord Keppel, der eine Flottenexpedizion gegen die afrikanischen Raubstaaten führte, mit sich und gab ihm somit Gelegenheit, Gibraltar, Algier, Minorka zu besuchen, und endlich sich in Rom für längere Zeit niederzulassen.

Die Jahre, die Reynolds hier verlebte, sind für ihn die wichtigsten und bedeutungsvollsten seines Lebens geworden. Hier fiel die ganze falsche Richtung, und es ging ihm die Erkenntniß des wahren Zieles, einer wirklichen Kunstschöpfung unter den unsterblichen Werken der italienischen Meister auf. Reynolds hat zwar sein Leben lang fortwährend studirt und geprobt, aber im Ganzen und Großen hat ihn der Aufenthalt in Italien gezeitigt und ihn als den hingestellt, der er seitdem war und geblieben ist. In Rom dachte er kaum an eigenes Schaffen, er gab sich ganz dem Studium hin und versenkte sich in die Werke der großen Vergangenheit. Seine späteren Arbeiten zeigen, daß auch die Antiken nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben sind. Aus seinen Glossen und künstlerischen Beobachtungen, die er niederschrieb, kann man sehen, mit welchem Eifer er zu lernen bestrebt war, und wie gewissenhaft er zu Werke ging, um in das innerste Wesen seiner Vorbilder einzudringen.

Schon damals schwärmte in Italien und in Rom besonders ein ganzes Heer seiner englischen Landsleute, welche wie ihre Enkel noch heute den Namen ihres Volkes auf thörichte Weise dem Spott aussetzten. Auch Reynolds war erbost über diese Pseudo-Kunstfreunde und schrieb darüber in sein Tagebuch:

„Die Art der englischen Reisenden im Allgemeinen und besonders Derer, die sich in das Studium der Kunst versteifen, ist der Art, daß sie, statt die Schönheit der berühmten Werke und den Grund ihres Ruhmes zu prüfen, nur nach dem Gegenstand des Gemäldes, dem Namen des Malers, der Geschichte und dem Fundort einer Statue fragen und das niederschreiben. Während meines Aufenthaltes im Vatikan kamen mehrere Engländer auch dorthin und verwandten etwa sechs Stunden nur dazu, Alles das niederzuschreiben, was ihnen vom Führer diktirt wurde. Den Bildern selbst schenkten sie kaum einen Blick."

Sollte man nicht denken, diese Worte wären mit Bezug auf die heutigen Albionskinder gesprochen, die in ihren rothen „Murray's" studirend, die Welt durchstreifen? Nur daß in Reynolds auch ein treffendes Beispiel gegeben ist, daß nicht alle Engländer so denken und

handeln. Hat er doch sogar auf diese ihm verhaßten Kunstenthusiasten ein satirisches Bild gefertigt, eine Parodie der Rafael'schen „Schule von Athen", in welcher er eine Reihe von damals bekannten Persönlichkeiten mit ihren Eigenthümlichkeiten und Schwächen einflocht.

Nach etwa zweijährigem Aufenthalt in Rom und einem weiteren, verhältnißmäßig sehr kurzen Verweilen in den Städten Bologna, Parma, Florenz, Genua und Venedig kehrte unser Künstler 1752 nach London zurück.

Das Porträt seines Gönners, des Kommodore Keppel, der ihm früher den Besuch Italiens erleichtert hatte, erwarb ihm auch in England zuerst die Aufmerksamkeit des Publikums. Die ganze Art seiner Darstellung unterschied sich wesentlich von der bisher üblichen. Reynolds wich mit Absicht von der breit getretenen Straße Kneller's, des einstigen Hauptporträtmalers, ab, wodurch er Anfangs nicht wenig Anstoß bei seinen Kunstgenossen erregte, jedoch immer höher in der allgemeinen Gunst stieg. Merkwürdig aber ist es, daß er, der so vielerlei Anregung in Italien gefunden, der so eifrig die großen Vorbilder in der religiösen und Historienmalerei studirt hatte, nun doch bei seiner Heimkehr sich dem Porträt widmete. Freilich trieb ihn dazu auch die Sorge um den nöthigen Lebensunterhalt, allein auch später, als er sich völlig gesichert und wohlhabend sah, verstand er sich nur selten und meist ohne besonderen Erfolg dazu, andere Gegenstände zu behandeln. Auch in ihm zeigt sich der Grundzug des englischen Charakters, die vorherrschende Neigung zum Realen und Wirklichen.

Einmal auf der Leiter zu Ruhm und Reichthum, stieg Reynolds schnell immer höher. Bald war er so angesehen, daß von ihm porträtirt zu werden, Modesache ward. Von fünf Goldstücken aufsteigend, konnte er endlich den Preis für ein Bildniß auf fünfzig Guineen festsetzen. Eine Menge Schüler sammelten sich um ihn, die ihn unterstützten und es ihm möglich machten, ein Porträt in wenigen Stunden zu vollenden. So stieg sein Ruhm und sein Vermögen, das so anwuchs, daß die Legate, die er in seinem Testament aussetzte, sich allein schon auf 16,000 Pfund Sterling beliefen.

Reynolds war für die feine und „hohe" Welt gemacht. Er verstand nicht nur in seinen Bildern zu schmeicheln und manchem hohlen Kopf bei aller Aehnlichkeit doch einen Ausdruck zu geben, der in Wirklichkeit wohl niemals die Züge des Originals verschönt hatte; er war auch in seinen Sitten, seiner Rede ein „Gentleman", dem der Umgang mit den Größen und Berühmtheiten seines Landes Bedürfniß und Lohn war, denn er besaß lebhaften Ehrgeiz und eine gewisse Eitelkeit. Dabei war er aber seinen Freunden treu ergeben, wie er z. B. mit Johnson und Goldsmith bis zu deren Tod in vertrautestem Verkehr stand, und Edmund Burke, den er über Alle stellte, bis zu seinem eigenen Ende unverbrüchlich anhieng.

Seine gastliche Tafel war bekannt. Nirgends ging es freier und ungezwungener her, überreichlich wurde aufgetragen, jedem dann aber überlassen, für sich selbst zu sorgen, da die Unterhaltung als die Hauptsache galt. In seinem Hause, dem die Schwester vorstand, trafen sich Lords und Künstler, Gelehrte und Dichter der verschiedensten Art. Lord Ashburton war einst auch zu Tisch gebeten, und da er sich zuerst von den Gästen einfand, fragte er Reynolds mit Anspielung auf den belebten Kreis der witzigen und scharfen Köpfe und ihrer oft beißenden Unterhaltung: „Nun wen werden wir denn heute zu Tisch haben, Sir Joshua? Das letzte Mal, denke ich, war die Gesellschaft der Art, daß die ganze Welt jenen Nachmittag sich der Ruhe erfreute."

Dabei rühmte man Reynold's Gefälligkeit und Bereitwilligkeit, arme Kunstjünger auch mit Geld zu unterstützen. Denn auf die Zukunft setzte er sein Vertrauen, sie werde höher und höher steigen und alle Kunstwerke der Vergangenheit in Schatten stellen, die dann nur als Entwicklungsstufe noch einiges Interesse hätten. Es ist dies in der That eine bemerkenswerth freie und bescheidene Ansicht eines Mannes, den seine Zeitgenossen als den Ersten seines Fachs bewunderten. Ueberall stellte man ihn an die Spitze, wo es galt. Vom Jahre 1760 an veranstalteten die Londoner Künstler nach auswärtigem Beispiel eine jährliche Ausstellung britischer Gemälde; nur wenige Jahre darnach (1768) gründete Reynolds mit Westhambers u. A. die königliche Akademie (Royal Academy), die bald ihren Sitz in Somerset-House nahm, das bis dahin ein Witwensitz der englischen Königinnen gewesen war. Späterhin wurde sie in das Gebäude der Nazional-Gallerie am heutigen Trafalgar-Square verlegt.

Reynolds wurde zum Präsidenten dieser Akademie erwählt und der König schlug ihn zum Ritter. Als Leiter der neuen Anstalt war er ganz an seinem Platz. Noch jetzt sind seine Reden vorhanden, die er über das Studium der Kunst und die Nachahmung der klassischen

Vorbilder an die Kunstjünger des Instituts hielt. Als Reynolds „goldne Reden" finden sie immer noch Anerkennung in England, sind auch früher in verschiedene fremde Sprachen übersetzt worden, obwohl sie solchen Werth nicht haben.

Ehrenbezeugungen strömten ihm nun von allen Seiten zu, die Universität Oxford ernannte ihn zum Doktor der Rechte, seine Vaterstadt Plympton wählte ihn zum Mayor und König Georg erhob ihn 1784 noch an Allan Ramsay's, des bisherigen Hofmalers, Stelle, als dieser gestorben war. Auch vom Ausland fehlte es nicht an Anerkennung. Die Florentiner Akademie erkor Reynolds zum Mitglied, wofür er, den Satzungen jener Gesellschaft zufolge, sein eigenes Porträt übersenden mußte. Für die Kaiserin Katharina von Rußland hatte er ein Bild zu malen, wozu er sich den Vorwurf selbst wählen durfte. Obwohl der Gegenstand — Herkules mit den beiden Schlangen — nicht sehr geeignet gewählet, das Bild auch an sich ziemlich schwach war, erhielt der Künstler von der Kaiserin doch die Summe von fünfzehnhundert Guineen dafür zugeschickt.

Sir Joshua's letzte Lebensjahre wurden durch Krankheit und allmähliche Verdüsterung seines Auges getrübt. Dazu kam noch ein schmerzhaftes Leberleiden und erst nach längerem Leiden starb er den 23. Febr. 1792, nachdem fast alle seine Freunde, darunter Johnson und Goldsmith, ihm vorausgegangen waren, und von dem Freundeskreise nur Burke noch blieb, die Entwickelung der neuen Zeit, die auch in der Kunst einen Abschluß bringen sollte, zu verfolgen. Der Leichnam wurde in einer Kripte der Paulskirche, an der Seite Sir Christoph Wren's, des Erbauers dieser Kathedrale, beigesetzt und der Platz später durch eine Statue von Flaxman's Hand geziert.

Hatte Hogarth trotz mancher Anfechtungen im Beginn des vorigen Jahrhunderts den Hauptplatz in der englischen Kunstwelt eingenommen, so war Reynolds unbestrittener Herrscher in der letzten Hälfte dieses Zeitraums. Kaum ist ein Name der englischen Kunstgeschichte wichtiger, als der seine. Ohne daß er eigentlich darnach strebte, hat er eine große Schule gegründet und langdauernden Einfluß geübt. Er war eigentlich der Erste, der mit Nachdruck auf die Muster der großen Italiener hinwies und doch gleich Hogarth von den Tradizionen der alten Manier, die in antiken Göttergestalten mit Allongeperücken und Schäferkleidern schwelgte, mit Ernst sich abwandte, wenn er auch manchmal, seinen Gönnerinnen zu gefallen, diese trübe Quelle der Schmeichelei nicht ganz umgehen konnte.

Als Maler arbeitete er in drei Fächern, er war Historien-, Genre- und vor Allem Porträtmaler. Seine Werke zeichnen sich durch edle Einfachheit und Anmuth aus; nie sinkt er zum Gemeinen herab. Seine Zeichnung ist fein und schön, seine Auffassung originell und oft geistreich und eine treffende Naturbeobachtung erkennt man fast überall. Eine Hauptstärke des Künstlers lag aber in der Farbengebung. Während er in seinen Reden und Unterweisungen stets auf Rafael und Michel Angelo hinwies, zeigen seine Werke vielmehr das Streben, im Kolorit mit Tizian und den Venezianern, ja selbst mit dem magischen Helldunkel Rembrandt's zu wetteifern. So ist es ihm auch gelungen, gerade in der Farbe eine eigenthümliche Manier zur Geltung zu bringen. Es herrscht in seinen Bildern eine hohe Zartheit und Weichheit, die oft besonders anmuthet und mit dem Dunkel stimmt, das ihnen theils der Künstler selbst, theils leider auch schon die Zeit verliehen hat. Denn die letztere macht sich bei den Reynold'schen Bildern schon in hohem Grade geltend. Um seinen geheimen Mustern in der Farbe nachkommen zu können, ließ er sich zu den verschiedensten Versuchen hinreißen und schon seine Zeitgenossen klagten über das Verderben und Verblassen der Farben in seinen Gemälden. So kommt es, daß heutzutage manche seiner Bilder nur noch durch die nach ihnen gearbeiteten Stiche bekannt sind. Wie groß erscheint solchen Erfahrungen gegenüber die alte Kunstbildung schon allein der äußeren Fertigkeit und Technik nach, welche Bilder zu schaffen wußte, deren Farben noch nach Jahrhunderten in unvermindertem Glanze strahlen. In seinem Eifer ließ sich Reynolds sogar zu tadelnswerthen, barbarischen Schritten verleiten. In der reichen Gallerie, die er sich allmählich zusammengekauft hatte, befanden sich mehrere Tizian'sche Werke, und um hinter das Geheimniß des Meisters zu kommen, scheute er sich nicht, sie zu zerstören, indem er ihre Farben abkratzte und auflöste. Diese kaum glaubliche Frivolität blieb denn auch ohne Erfolg; ein Tizian war zerstört und kein Reynolds gab Ersatz dafür.

Als Historienmaler war Reynolds wohl am schwächsten. In dieser Gattung kann man etwa folgende Gemälde als seine hauptsächlichsten anführen: „Ugolino", nach der bekannten Episode in der Divina Commedia, „Cimon und Ifigenie", „eine heil. Familie", „Garrick zwi-

schen Tragödie und Komödie schwankend". Besonders letzteres Bild wirkt durch die Vermischung der Allegorie mit der Wirklichkeit unangenehm. Als Illustrazionen zu Shakespeare malte er drei Bilder, die dann eine neue Shakespeare-Ausgabe als Kupfer zieren sollten, „Macbeth mit den Hexen", „Der Tod des Kardinals Beaufort" aus Heinrich VI. und „Puck". Den beiden ersten fehlt die eigentlich männliche Kraft, die tragische Energie, und sie sind, wie alle seine historischen Gemälde, ohne Fantasie. „Puck" ist schon mehr gelungen, da die Aufgabe mehr des Künstlers Natur entsprach. Dieses Werk gehört schon eigentlich in das Gebiet des Genre, in dem Reynolds eine Anzahl recht glücklicher Schöpfungen hinterlassen hat. In ihnen konnte er seine Feinheit und Eleganz zeigen; — man hat freilich einmal mit Recht bemerkt, daß alle seine Kinder höchst wohl erzogen, deren Kleider nach dem neuesten Schnitt wären, und daß aus jedem, selbst dem ärmsten, ein künftiger Lord oder eine Lady hervorschaue; aber die Grazie und Anmuth, die in ihnen liegt, ist doch gewinnend. Am bekanntesten von ihnen und auch durch den Stich verbreitet sind „Der Schäferknabe", „Die Mausfalle" (Muscipula), „Die Kinder im Walde".

Am erfolgreichsten und bedeutendsten war Reynolds aber im Fach des Porträts. Dies war sein eigentliches Feld, und hier hat er am meisten geleistet. Kann man seine Werke auch nicht mit Tizian's und Van Dyk's Meisterporträts vergleichen, so haben sie doch ihre besondere Schönheit und — was den historischen Gemälden fehlte — auch Kraft und Charakter. Reynold's hat uns eine ganze Gallerie der hervorragenden Männer seiner Zeit gesichert, und was England an Adel der Geburt und des Geistes aufzuweisen hatte, hat er mit seinem Pinsel verewigt. Hier seien nur die Bildnisse von Burke, Robertson, Josef Warton, Gibbon, Goldsmith, Johnson, Warren, Hastings, Sterne, Horace Walpole, Elliot erwähnt, die alle voll Leben und Wahrheit sind, und als Werke der Kunst, wie als Denkmäler der Geschichte für immer bedeutend bleiben.

Goldsmith hatte seinem Freunde in einfachen, rührenden Zeilen sein berühmtes Gedicht: „Das verlassene Dorf" gewidmet, er hat ihm auch in seiner „Wiedervergeltung" (Poem of Retalation) der Zeit vorgreifend, ein ehrenvolles Epitaf gedichtet. In einer heiteren Gesellschaft hatten sich die Freunde durch Epigramme und witzige Grabschriften, die sie sich gegenseitig machten, mit einander gemessen, und Goldsmith soll dabei von Garrick verletzt worden sein. Dies war die Veranlassung zu dem erwähnten Gedicht, in welchem er alle seine Genossen treffend charakterisirt, und seines Freundes Reynolds also gedenkt:

„Hier schlummert Reynolds, der nach meinem Ermessen keinen Weiseren und Besseren auf der Erde zurückgelassen hat. Sein Pinsel war treffend, unwiderstehlich und groß; sein Benehmen edel, gefällig und fein, geboren war er, uns in jeder Hinsicht zu veredeln, mit seinem Pinsel unsere Züge, und unser Herz mit seinem Wesen."

Prager Kunstbericht.

Jahres-Ausstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde.

F.— Wie alljährlich fand auch in diesem Jahre die Kunst-Ausstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde statt. Die Wirksamkeit des Vereines nach dieser Richtung ist nicht hoch genug anzuschlagen. Seit Jahren ist Prag durch diese Ausstellung mit den besseren Künstlern der modernen Kunstrichtungen bekannter geworden, manches mitunter bedeutende Gemälde wurde auf diesem Wege dem Publikum zur unmittelbaren Anschauung dargeboten, endlich ist die Ausstellung für Prag das einzige größere Bindemittel mit der bildenden Kunst.

Die diesjährige Kunst-Ausstellung, welche von Ende April bis Mitte Juni eröffnet war, gab den früheren an Reichhaltigkeit wenig nach; der Katalog wies 259 Nummern auf, wozu noch später einige größere Bilder kamen. Im Allgemeinen war ein zu starkes Ueberwiegen der Landschaften zu bemerken; es waren derselben über 100, gegen welche die Genrebilder, etwa 60, und die Historiengemälde, 12, ziemlich in den Hintergrund traten; dazu kamen noch einige Porträts, Thier- und Jagdstücke. — Die Ausstellung plastischer Werke war von jeher und auch diesmal ohne Bedeutung; unter den 14 Werken war kaum ein hervorragendes. Was die Wohnorte der Künstler betrifft, so stellte München das stärkste Kontingent, nämlich 80 Bilder, zunächst kam Prag mit 44, Düsseldorf mit 43, Wien mit 26, das übrige Deutschland mit 24, Rom mit 2 Bildern.

An interessanten Gemälden war durchaus kein Mangel, und die Schaulust sowohl als das Studium fand in der That hinreichende Beschäftigung; gleichwohl mußte

sich das Kunstinteresse zersplittern, da allgemein fesselnde Sammelpunkte eigentlich nur sehr wenige vorhanden waren.

Bei der Uebersicht über die einzelnen Werke der Ausstellung beginnen wir mit den Historiengemälden. Als das relativ beste unter ihnen ist „Götz von Berlichingen vor dem Rathe zu Heilbronn" (nach Goethe) von H. Geyer aus Augsburg zu nennen. Besonders gelungen ist die Haltung der Rathsherren. Die Anordnung der einzelnen Figuren ist durchaus richtig, das ganze Bild voll Lebendigkeit. Auch dem komischen Elemente ist in dem Schreiber, der scheu zur Flucht gewandt ist, sowie in den etwas langsam heranrückenden Handwerkern Rechnung getragen. Ein zweites vorzügliches Bild ist „Genovefa im Walde" von Ferdinand Lausberger in Wien. — Wir schließen daran die übrigen Bilder aus der Sage, nämlich „Szene aus der deutschen Heldensage Gudrun" von Theodor Pixis aus München, wo besonders die hohe Figur der heranschreitenden Jungfrau wirksam gezeichnet ist, ferner „Roggentrud" (nach einer deutschen Sage) von Max Haushofer in Prag, das eigentlich mehr zur Landschaft gehört. Motive aus der Geschichte behandeln ferner „Kaiser Sigismund's heldenmüthiges Betragen" von Karl Jawurek in Prag, ein Bild, das sich weder durch besondere Charakterisirung des historischen Momentes, noch durch irgend welchen Adel in den Zügen und in der Haltung des Kaisers auszeichnet, dann „Vretislaw und Jutta" von Vitt. Barvitius in Prag, ein recht verdienstliches Gemälde, dessen beste Partie die kühne Figur des Prinzen bildet, der die Nonne aus dem Kloster entführt; ferner „Kaiserliche Soldaten mit ihren verwundeten Anführern aus der Schlacht zurückkehrend" (aus dem 30jährigen Kriege) von Christian Sell in Düsseldorf, mit etwas mangelhafter Farbengebung; endlich aus der neuesten Geschichte „Szene aus dem letzten italienischen Kriege" von Sig. L'Allemand in Wien. Das letztgenannte Bild behandelt das schöne Motiv, wie französische Offiziere einem gefallenen österreichischen Soldaten ihre Achtung bezeugen, sehr gelungen, namentlich im trefflichen Kolorit, in der interessanten Beleuchtung und in der richtigen Gruppirung. — Wie wohl als Architektur angekündigt, gehört doch des historischen Momentes wegen hieher ein Gemälde von Max Hauschild aus Dresden: „Inneres der Markuskirche in Venedig." (Der General Morosini kehrt siegreich aus dem Türkenkriege zurück und wird in der Kirche feierlich empfangen.) Die Zeichnung der Kirche ist höchst interessant, das großartige Gebäude ist mit bestimmter Deutlichkeit dargestellt; minder gelungen ist der historische Theil.

Von religiösen und biblischen Gemälden nennen wir folgende: „Die Anbetung der Hirten" von H. Barthelme aus München, besonders wirksam durch die ausgezeichnete Beleuchtung, freilich nicht ohne Aehnlichkeit mit der berühmten „Nacht"; eine „Madonna" von Herm. Schmitz in Düsseldorf, deren Gesichtsausdruck der tieferen Charakteristik ermangelt; „Christus segnet die Kleinen" von Eduard Ihlen aus Frankfurt, auffallend durch ein derbes Kolorit; „Elieser bringt dem Isak die Rebekka" von L. Bode aus Frankfurt, die Gesichter der drei Personen leiden an Ausdruckslosigkeit, während die Farbe der Gewänder geschickt behandelt ist; endlich zwei große Altargemälde: „St. Georg" (bestimmt für die Kirche zu Throem in Preußisch-Schlesien) von E. J. Lauffer in Wien, und „St. Prokop" (bestimmt für den Bergmanns-Altar der Hauptkirche zu Pilsen) von Franz Sequens in Pilsen. Der St. Georg ist das ungleich bessere Bild; die Gestalt des Ritters ist stattlich, die Haltung energisch, das Kolorit ist sehr wirksam, nur der Drache scheint uns etwas zu naturalistisch; einfacher ist der „St. Prokop," wiewohl gerade in dieser Natürlichkeit, in dieser schlichten Zeichnung etwas Andachterregendes liegt.

Unter den Genrebildern ragt das unvollendete Gemälde von Flügge „Das Vorzimmer eines Fürsten" hervor; eine vollkommen dramatische Szene mit scharfer Abgrenzung der Figuren, meisterhaftem Gesichtsausdruck, vorzüglichem Kolorit, das auch in Kontrasten effektvoll ist, klarem Hervortreten der Intenzion des Künstlers; „Die Flucht aus dem Kloster" von K. J. Litschauer aus Düsseldorf ist ein pretenziöses Gemälde, das halb und halb dem historischen Genre angehört. Die Szene wirkt nicht so ergreifend, als die Einzelnheiten vermuthen lassen sollten; desto besser ist das Detail behandelt. Einen sehr angenehmen Eindruck macht „Der Toast auf das Brautpaar" von Aug. Riedmann in München. Die beiden glücklichen jungen Leute, die behaglich aussehenden Eltern, der Pfarrer, der sich erhoben hat, um den Toast auszubringen, bilden in der freundlichen Umgebung eine höchst liebliche Gruppe. „Schulvisitazion" von Eduard Steffen in Prag ist ein hübsches, ausdrucksvolles Genrebild; der Eindruck des Ganzen ist trotz der vielen Personen durch die ganz geschickte Anordnung vollkommen klar, und auch die Behandlung des Technischen zeugt von Talent.

Durch Lebendigkeit zeichnet sich „Eine sehr interessante Neuigkeit" von F. Schams in Wien aus; der verschiedenartige Eindruck, den eine in eine Klatschschwester-Gesellschaft gebrachte Neuigkeit auf die einzelnen Mitglieder hervorbringt, ist mit ungemeiner Komik, fern von jeder Karrikatur, dargestellt. Von den übrigen Genrebildern sind noch zu erwähnen: „Die Ausrüstung der Landwehr" und „Der erste Versuch" von R. S. Zimmermann in München, beide frisch und keck behandelt, dabei natürlich mit einem Anhauch des Komischen; „Kontrebande" von F. Hiddemann in Düsseldorf, wo die Verlegenheit des am Thore ertappten Bauers, die pfiffige Miene des Zollwächters treffend gezeichnet sind; „der gefangene Vogel" von Hanno Rhomberg in München, der alte Mann, der mit fast ängstlicher Miene den Käfig hält, die neugierig um ihn geschaarten Kinder sind vollkommen nach dem Leben gezeichnet, „die Adopzion eines Kindes" von Fried. Friedländer in Wien vereint sorgfältige Zeichnung der Figuren mit geschickter Gruppirung, während der Gesichtsausdruck nicht überall getroffen ist; „Ein Porträtmaler" von K. Spitzweg in München streift schon an die Karrikatur.

Zu den Porträts übergehend, nennen wir vorerst Fr. Amerling's „Porträt des Feldmarschalls Alfred Fürsten zu Windischgrätz." Das lebensgroße Reiterbild des Fürsten ist hier von einem Künstler dargestellt, der seine schwierige Aufgabe vollkommen gelöst hat. „Die Freunde" (Porträtstudie) von Gustav Gaul in Wien zeichnet sich durch scharf ausgeprägten Gesichtsausdruck der vier Figuren aus. Ed. Engerth's treffliches „Porträt Sr. Majestät des Kaisers" wurde behufs einer Kopie der Ausstellung bald entzogen.

Am reichsten ist die Ausstellung an Landschaften. Besonders hervorragend ist keine derselben, wohl aber lassen sich einige tüchtige Arbeiten im landschaftlichen Fache anführen. „Das Grütli am Vierwaldstädter See", von Max Haushofer in Prag, empfiehlt sich durch die treffliche Lokalzeichnung, durch den angenehmen bläulichen Farbenton, durch die glückliche Darstellung des spiegelglatten See's; W. Schirmer's in Karlsruhe „Landschaft mit einer Klosterruine" bewährt die vorzügliche Technik des Meisters. Ungleich harmonischer jedoch ist der Eindruck der „Schweizerlandschaft" von A. Schulten in Düsseldorf; See, Gletscher und Waldung sind mit gleicher Sorgfalt behandelt. In der „Mondscheinlandschaft" (Dörfkirmeß) von H. Pohle in Düsseldorf und in dem „Gebet der Bergknappen vor ihrer Einfahrt in den Schacht" von Albert Zimmermann in Wien ist der Vortheil beobachtet, die Landschaft durch ein genreartiges Motiv zu beleben. In Jos. Holzer's in Wien „Hochkalter am Hintersee" ist das Kolorit mit besonderer Sorgfalt behandelt. „Alpensee bei Axenberg in der Schweiz" von K. Millner in München bietet eine sorgfältige Ausführung der reizenden Gegend; Felsen und See sind gleich gelungen. Noch sind die „Schweizerlandschaft" von Leopold Vöscher in Wien wegen ihrer reichen Farbenwirkung, die „Winterlandschaft" von Ludwig Scheins in Düsseldorf wegen der natürlichen Behandlung, endlich die „Waldlandschaft" von Boh. Kraupa in Prag besonders wegen der virtuosen Darstellung des über Kieseln herabrieselnden Waldbaches hervorzuheben.

Von Architekturbildern ist besonders eines zu nennen: „Schloßhof in Friedland" von Friedrich Hawranek in Prag; zierliche, nette Ausführung des Schlosses, genaue Behandlung des Details, frisches, lebhaftes Kolorit, anmuthige Staffage zeichnen dieses Gemälde aus.

Von Thierstücken sind nur „Ein Edelhirsch auf der Flucht" von Ludwig Voltz in München und „Eine Heerde Rinder flüchtet sich bei herannahendem Gewitter in eine Höhle" von Friedrich Voltz in München zu nennen. Die Zeichnung des gejagten Hirsches im ersteren Bilde ist naturtreu, und die Hast des Augenblickes ist überhaupt richtig dargestellt, doch sind solche Motive einer jähen Bewegung in einer Kunst, welche den Moment fixirt, möglichst zu vermeiden; im anderen Bilde ist eine durchaus fleißige, geschickte Technik in der Zeichnung der Rinderheerde zu erkennen.

Unter den Aquarellen zeichnet sich „Der Tempel von Baalbek mit dem Libanon" von August Löffler in München durch eine ganz glückliche Darstellung der interessanten Ruinen aus.

Gegenüber der großen Anzahl von Gemälden tritt die auffallende Vernachlässigung plastischer Werke um so schärfer hervor; bei solchem Mangel trägt die Ausstellung ganz mit Unrecht die Bezeichnung „Kunst-Ausstellung." Unter den 14 plastischen Werken sind außer der „Madonna mit dem Jesuskinde" von Wilh. Schwenk in Dresden, einer aus feinem weißen Marmor zierlich gearbeiteten Statuette, eine Porträtbüste von Ludwig Schimek und zwei Porträtmedaillons von Thomas Seiden in Prag zu erwähnen.

Die Theilnahme des Publikums war namentlich in den letzten Wochen der Ausstellung nach dem Hinzutreten einiger größerer Gemälde sehr rege. Wir be-

merken noch schließlich, daß der Reinertrag der letzten Woche den hinterbliebenen Angehörigen des verstorbenen Münchener Künstlers Flüggen gewidmet war.

Lokales.

J. S.— **Friedrich Gauermann.** (Nekrolog.) Am 7. d. M. starb an den Folgen des Tifus der Landschafts- und Thiermaler Friedrich Gauermann, eines der letzten Häupter der — vor circa zwei Dezennien durch Danhauser, Ranftl, Raffalt u. a. vertretenen — „alten Wiener Schule". — Sein Vater, Jakob Gauermann, ein geborner Schwabe und Studiengenosse Schillers an der „Karlsschule", war später nach Oesterreich eingewandert und Landschaftsmaler des Erzherzogs Johann geworden. Im Gebirgsdorf Mieselbach, unweit Guttenstein, am Fuße des Schneebergs, in unmittelbarer Nähe der Reize einer subalpinen Landschafts-Natur, wurde am 20. September 1807 Friedrich Gauermann geboren. Wiewohl anfänglich zum Studium der Oekonomie bestimmt, wendete sich der Knabe mit feuriger Vorliebe unaufhaltsam der schönen Kunst zu. Mit vierzehn Jahren hatte er, ohne zeichnen gelernt zu haben, das erste — überraschend gelungene — Bild nach der Natur gemalt. Obgleich er nun später an der Hofbibliothek und der Akademie der bildenden Künste fleißig arbeitete, und alte Meister kopirte, so ist er doch seinem innersten Wesen nach und seiner ganzen Entwicklung zu Folge als Autodidakt im vollen Sinne des Wortes zu betrachten, der keinem „akademischen" Lehrherrn folgte, sondern dessen alleinige Meisterin die Natur war. — Als Werke seiner besten Zeit wären zu nennen: „Heimeilendes Vieh bei Regen", „Die Ernte" (Kunstvereins-Prämie des älteren Kunst-Vereins), „eine Eberfamilie", im Besitz Sr. M. des Kaisers, „Sonnabend", im Besitz des Fürsten Kinsky u. a. m.— Die außerordentliche Fruchtbarkeit des Künstlers und in Folge derselben eine gewisse Manier, in die er sich zuletzt hineinarbeitete, tragen die Schuld, daß sich seine Bilder in der neuern Zeit nicht mehr jener ungewöhnlichen Theilnahme und Werthschätzung erfreuten, wie in den dreißiger und vierziger Jahren, wo er geradezu gefeierter Modemaler war, und wo ein paar „Gauermanns" in keiner anständigen Privatgallerie fehlen durften. — Seine Hauptvorzüge waren: frische, stimmungsvolle Naturauffassung, künstlerisches Einleben in das charakteristische des Landschaftsbildes und der Thiernatur, unerschöpflicher Reichthum in der Darstellung lebensvoller Situazionen aus der Thier- und Alpenwelt. — Als Mensch war Gauermann eine einfache, liebenswürdige Natur, bescheiden, gemüthstief, ernst. — In der Geschichte der Wiener Malerschule wird Friedrich Gauermann eine hervorragende Stelle behaupten.

Die Akademie der bildenden Künste in Wien war im abgelaufenen Schuljahre in der erfreulichen Lage, höchst beträchtliche Unterstützungen an die Zöglinge verabfolgen zu können. Es gelangten zur Vertheilung fünf kaiserliche Reise-Stipendien für 3 Historienmaler und 2 Architekten mit je 1260 fl., 3 landständische Stipendien für Architekten und Bildhauer mit 315 und 210 fl., 15 fundirte Stipendien von 210 bis 80 fl., zusammen 2415 fl., und 12 Schulpreise, 4 mit Medaillen von 8 Dukaten, 4 in Silber zu je 50 fl., und 4 in Banknoten, zusammen 150 fl. Im Ganzen wurden demnach 35 Zöglinge mit 9600 fl. in Valuta, 32 Dukaten und 210 fl. Silber betheilt.

Alterthumsverein. — Der Ausschuß des Wiener Alterthumsvereins hat an die Stelle des Dr. K. Kind provisorisch zum Geschäftsleiter Dr. Nava gewählt. Ebenso wurde auch in der letzten Ausschußsitzung für die Redakzion der Vereinspublikazionen ein Komité, bestehend aus den HH. J. Feil, A. Camesina und K. Weiß gewählt.

Die Restaurirungs-Arbeiten im linksseitigen Schiffe der Stefanskirche sind nun gänzlich vollendet; gegenwärtig ist die Restaurirung des Hauptschiffes projektirt. Der Hauptpfeiler an der Westseite des Stefansthurmes hat einige Klafter unterhalb der großen Glocke mehrere bedeutende Schäden, deren baldige Ausbesserung nöthig erscheint. Der Thurm wird zu diesem Zwecke an jener Stelle eingerüstet; die schadhaften Steine werden sodann durch neue ersetzt.

Votivkirche. — Der Bau bei der Votivkirche an der Thurmseite schreitet sehr rasch vor; der Steinbau ist heuer an beiden Seiten schon in der Höhe von mehr als drei Klaftern weitergeführt worden. In den nächsten Tagen wird der Bau eines Gewölbes in Angriff genommen.

Der Salzburger Stadtgemeinde ist zur Bestreitung der Empfangskosten der deutschen Kunstgenossenschaft, welche am 4., 5. und 6. September d. J. daselbst ihre diesjährige Versammlung abhalten wird, ein Beitrag von 6000 fl. aus dem Staatsschatze bewilligt worden.

Künstlerfest in Salzburg. Das Künstlerfest-Komité in Salzburg hat sich in drei Sekzionen getheilt: in die Sekzion für die Festlichkeiten, die artistische Sekzion und die Bequartirungs-Sekzion. Die von den Wiener Künstlern vom 1. August bis 7. September daselbst veranstaltete Kunstausstellung soll eine Uebersicht über die Gesammt-Leistungen der Kunst in Oesterreich in der letzten Epoche darbieten. Die Verhandlungen der deutschen Kunstgenossenschaft am 4., 5. und 6. September sollen in der Aula stattfinden. Am 5. September wird das Mozarteum, falls die Witterung ungünstig ist, in der Aula ein Festkonzert veranstalten. Bei schönem Wetter findet am 5. September ein Fest auf dem Mönchsberge statt, und das Festkonzert wird dann auf den 7. September vertagt. Das Festprogramm wurde dem Wiener Künstler-Komité übersendet, damit dieses noch allfällige Abänderungen vornehmen könne.

Die von der Akademie der schönen Künste in Venedig vorgenommene Wahl des Prineipe Giuseppe Giovanelli und des Doctors Antonio Berti zu außerordentlichen akademischen Räthen, dann des Malers Jacopo d'Andrea, des Bildhauers Luigi Borro, des Adjunkten Pompeo Malmonti und des Lehrers Tommaso Viola zu ordentlichen akademischen Räthen der venezianischen Kunstakademie wurde von der Regierung bestätigt.

Für die Redakzion verantwortlich:
Julius Schwenda.

Druck und Verlag von
J. Löwenthal.

№ 8. Erster Jahrgang.

Recensionen.

Wien. August 1862.

Monat-Beilage

für bildende Kunst.

Diese Monat-Beilage erhalten die Abonnenten der „Recensionen" gratis.

Das Hauptblatt der „Recensionen" (achter Jahrgang) erscheint jeden Sonntag. — Man abonnirt: Expedizion der „Recensionen" Wien, hoher Markt, 541, im 1. Stock (sowie in allen Buchhandlungen) für Wien mit Zustellung und für die Provinzen mit Postversendung: viertel jährig 3 fl., ganzjährig 12 fl.; für das Ausland vierteljährig 2 Thlr., ganzjährig 8 Thlr. — Einzelne Nummern 30 kr.
Redakzion: Hoher Markt, 541, im 1. Stock.

Inhalt: Die französische Kunst im achtzehnten Jahrhundert. II. — Kunst-Literatur. — Die Gemäldegallerie des ungarischen Museums. — Ein Cornelius-Fest in Düsseldorf. — Die Preisbewerbung für das Schiller Denkmal in Berlin. — Korrespondenz-Nachrichten (Köln, Leipzig). — Kleine Chronik. — Lokales.

Die französische Kunst im achtzehnten Jahrhundert.

Von **Jakob Falke.**

II. *)

Der Weg, den die französische Kunst von der Erhabenheit und Frömmigkeit Poussin's zu der leichten, heitern und verführerischen Welt Watteau's und Boucher's und von da zu der starren und kalten Größe David's nahm, ist nicht so weit und nur scheinbar schwer zu begreifen. Erinnern wir uns der Zeit Ludwig's XIII. und der Regentschaft der Königin-Mutter und Mazarius, der Zeit, da ein reiner und hoher Sinn Künstler und Dichter in Frankreich erfüllte, und Lesueur, Poussin, Corneille das Heil ihrer Kunst in der Schönheit und Strenge der antiken Formen suchen hieß. Vergleichen wir aber diese Meister mit Rubens und Van Dyk, so wird uns klar, wie nur ein einziger Schritt über sie hinaus nothwendig ist, um uns schon auf dem Boden des theatralischen Pathos zu befinden. Racine und Lebrun konnten mit all' ihrem Talent diesen gefährlichen Schritt, den ersten auf dem Wege des Verderbens, nicht vermeiden, denn die ganze Zeit machte ihn und sie mit ihr.

Das Zeitalter Ludwig's XIV. strebte unter dem Vorantritt dieses Königs zu seiner hohlen Größe empor; im gewaltigen Paradeschritt erstieg es seinen Olimp, triumfirend in seiner eingebildeten Hoheit, anspruchsvoll und aufgeblasen, und unter Fanfarenbegleitung seinen Ruhm aus eigenem Munde mit vollen Backen in die Welt hinausposaunend. Und die Welt glaubte ihm. Die „großen Geister" gingen ja voran, und die kleinen hingen sich als die bekannten „Prezieusen" in Kunst und Literatur an ihre Fersen.

Aber die Welt kann das Pathos nicht auf die Dauer ertragen. Kaum legt der alt und fromm gewordene König sein vereinsamtes Haupt zur Ruhe, so wird die Maske vertauscht, der Tragödie folgt das Satirspiel, die frivole Lust bricht durch die Schranken der Zeremonie hindurch, und das grinsende Hohngelächter der Regentschaft Orleans' begleitet den „großen" Ludwig auf seinem letzten Gange. Die Freiheit der Kunst war nun wohl da, aber es war einerseits die Freiheit in der moralischen Auflösung, und andrerseits waren mit dem falschen Pathos der Schein und die Lüge gekommen, und die Menschheit hatte sich an sie gewöhnt. Die neue Welt und die neue Kunst behielten sie als Charaktereigenschaft und bewegten sich in ihr mit der Freiheit einer zweiten Natur. Das ist die Kunst des Rokkoko, Watteau's und Boucher's, der grellste Gegensatz zu Poussin. Jene verleugnen das Ideal, Poussin die Wirklichkeit; bei diesem sehen wir nicht bloß das reine Kunstgefühl, sondern auch im altklassischen Gewande, in antik-heidnischer Form ein innig frommes Christenthum; jene dagegen sind durch und durch im Geiste Heiden, weltlich und heiter, ungläubig, frivol, sinnlich-kokett selbst in der Religion, und all' ihr geistiges Heidenthum steckt im modernsten Gewande, in den unklassischesten Formen. Welch ein Abstand von den heiligen Familien Poussins bis zu den heiligen Frauen dieser Zeit, die mit den Augen nach oben und dem

*) Siehe Nr. 6 der „Beilage."

schielenden Blick der Lust erdenwärts dem ministrirenden Priester am Altar keine Ruhe lassen!

Vergebens versuchten es in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts einzelne Künstler, die wahre Natur wieder zurückzuführen, wie es in Deutschland in der Literatur und in der Gesellschaft auch wirklich auf friedlichem Wege gelang. Aber in Frankreich war die Welt in der Falschheit zu erstarrt, die Entartung und das Verderbniß zu groß, als daß nicht eine Sündfluth nöthig gewesen wäre. Die Revoluzion kam, und wie sie den Staat und die Gesellschaft, Religion, Sitte, Denk- und Lebensweise, alles mit einander traf, so kehrte sie auch die Literatur und die Kunst um. Die Republik war nur ein Uebergang in der Staatsverfassung Frankreichs, und so war auch die republikanisch starre Form, in welche David die Kunst einzwängte, nur eine andere Manier, ein Uebergang und Durchgang zur Natur. Die Menschheit konnte sich auch im Reich der Schönheit nicht sofort wieder zurechtfinden.

Wir begreifen es nun, wie in der Bildhauerkunst schon in der Spätzeit Ludwigs XIV. Coysevox und sein Schüler Nicolas Coustou einen scheinbar eigenen und eigenthümlichen Weg — wenn man nämlich die Skulptur losgerissen aus ihrer Zeit betrachtet — einschlugen. Sie verließen die Antike und wurden eben, mit dem Durchgang durch das Pathos, ganze und echte Franzosen, und bald waren sie die Phidias und Praxiteles für ihre Nachfolger. „Zu Versailles sind unsere Antiken", sagten diese, „sie heißen Coysevox und Coustou." Dort hatten sie für die Athener an der Seine einen ganzen dichtbevölkerten Götterolimp, einen französischen, geschaffen. Die Säle, Hallen und Treppen, die Plätze, die Bassins und Fontainen, die beschnittenen Laubwände und Rasenflächen vor Schloß und Garten bildeten einen Tempel und Hain der Musen, der an Reichthum den von Olimpia übertreffen mochte. Wir haben uns gewöhnt, wegen des verfehlten Stils achselzuckend auf diese Schöpfungen herabzusehen, und doch, wie weit stehen wir an Kunstinteresse und Kunstbildung hinter jener Zeit zurück, die so beneidenswerth großartig und so vielseitig zugleich für die eigene Kunst zu sorgen wußte.

Nur auf das Ideal muß man ihre Werke nicht beziehen; wir sind in die Wirklichkeit hinabgestiegen, in das pulsirende Leben; der Stein ist Fleisch geworden. Hatte er dessen vorher zu wenig, so hat er jetzt zu viel. Dem Marmor ist seine Kälte, seine keusche Nacktheit, die Züchtigkeit, die seine Blößen deckte, genommen; er lebt, er athmet und zittert vor Lust und Liebe; das Antlitz lächelt und Amoretten spielen in den Grübchen; die schwellende Oberfläche scheint den Pflaum des Pfirsichs, die elastische Weichheit des Fleisches zu haben, man glaubt, sie müsse dem Eindruck des Fingers nachgeben.

So ist die Grazie dieser Kunst; auf Größe leistet sie Verzicht, oder verfehlt darin das Ziel vollständig. Die Anmuth aber, die sie will, die unkeusche, lüsterne, liebreizende, die erreicht sie in hohem Grade. Sie ist kokett, sie sieht euch lächelnd an und fragt: wie gefalle ich euch? Von jener reinen, unbefangenen, griechischen Schönheit, die nichts will, nichts begehrt, nicht lockt, von dieser hat die Kunst keinen Begriff. Ihre schönen Frauen sind nicht aus dem Olimp herabgekommen, sondern sie sind hinausgewiesen, verworfen aus demselben und gehören der „Ruelle" der Regentschaft und Ludwig's XV. an. Es sind die Kourtisanen und Maitressen, die soeben dem Rosenbad entstiegen sind, Schönheitspflästerchen aufgelegt und sich ein wenig statuenmäßig drapirt haben und nur die Marchande de Modes erwarten, um sich neu nach dem Neuesten zu kleiden. Als Allegrain seine „Baigneuse" vollendet hatte, keine Statue, sondern eine Frau, ganz mit den Reizen geschmückt, die eben geschildert, da sprach es die allgemeine Bewunderung aus, Allegrain habe die „moderne Schönheit" gefunden. Er hatte die Schönheit in Madame Dubarry gesehen, dem schönsten, liebenswürdigsten und vielleicht dem reinsten Tipus dieser unreinen Zeit.

Nach diesem Charakter ist es einleuchtend, daß die Skulptur jener Zeit das Beste leistet, wo sie großen Gedanken entsagt und irgend einen graziösen Einfall in einer Gruppe oder Einzelnfigur auszuführen hat; und wo nicht, wo ihr wirklich eine große Aufgabe gestellt ist, da bringt sie von selbst den Esprit, die Bagatelle, irgend einen kapriziösen Gedanken hinein. Denn bekanntlich war das die Vorliebe der Zeit. Hinterher blieb denn auch das Bonmot nicht aus, wie man z. B. auf dem Denkmal Ludwigs XV. am Morgen nach der Enthüllung die Aufschrift fand: Statua statuae, oder wie man damals mit Bezugnahme auf die vier Kardinaltugenden, die am Fuße saßen, hören mußte:

Grotesque monument, infâme piédestal!
Les vertus sont à pied, le vice est à cheval.

Wo Geschmack und Kunst die Wahl hatten, waren denn auch die Gegenstände vom heiteren Genre, Liebesszenen, allegorische und mithologische, und unter die-

sen wieder die mehr leichteren, gefälligen die vorzugsweise gesuchten. Einen Herkules zu schaffen, der allenfalls den nemeischen Löwen hätte tödten können, das mißlang völlig. Apoll und Daphne, Amor und Psiche, Hirten und Hirtinnen, Nimfen und Grazien waren mehr von ihrer Welt und für ihr Talent; freilich, wenn sie fertig, so waren sie Franzosen und Französinnen, die Göttinnen waren Herzoginnen, die Nimfen Kourtisanen.

Sollen wir die großen Namen dieser Epoche der Bildhauerkunst nennen? Nur ein wenig geschieden durch größeres oder geringeres Talent, durch mehr oder weniger Hinneigung einerseits zur Geltendmachung der Linie oder einer gesuchten, manierirten Größe, andrerseits zur Verherrlichung des Fleisches, irdischen Liebreizes und koketter Anmuth, sehen sie alle einander so ähnlich, als ob sie keine Individualität hätten. Da sind, nach Coysevox, drei Coustou, die nacheinander auftraten, der jüngste von ihnen, der Hofbildhauer der Madame de Pompadour, der sein Atelier in ihrem Hotel hatte, und seinen Marmorfiguren jedenfalls mehr Liebesreiz einzuflößen vermochte als dem kalten Herzen seiner schönen Herrin, das, wie man sagt, in solcher Leidenschaft für Niemand auf der Welt erglühte. Da ist Bouchardon, der das Denkmal Ludwig's XV. schuf, und sein Freund Pigalle, der es vollendete, da ist Allegrain, der bei der Gräfin Dubarry die Stelle einnahm, welche Guillaume Coustou bei der Pompadour besaß, da ist Falconet, der die berühmte Reiterstatue Peter des Großen verfertigte, Houdon, der geschickte Porträtist und Clodion von Nancy, der mit seiner Kraft am Herkules scheiterte, aber in Miniaturgruppen von Bacchantinnen und Amoretten an liebenswürdigem Reiz seines Gleichen nicht hat. Und so wären viele Andere zu nennen.

Die Porträtisten in der Malerei haben das mit den Bildhauern gemein, daß sie oder vielmehr ihre Werke auf den ersten Blick einander alle gleichen. Es liegt aber nicht sowohl die Ursache bei ihnen, als in der absoluten Herrschaft des Zeitstils und ganz besonders in der Gleichförmigkeit eines auffallenden Nebenwerks. Die Perrücke hebt beim männlichen Kopf, zumal wenn gepudert, jeden charakteristischen Unterschied in Farbe, Wuchs und Schnitt des Haares auf und mehr noch, sie drängt sich dem Blick so mächtig vor, daß die individuellen Züge des bartlosen Gesichts der Beachtung entschwinden. Ebenso ist es mit dem weiblichen Kopf, mag er nun das hohe Lockengebäude der Fontange (unter Ludwig XIV.) oder die spätere krause Puderfrisur tragen, oder gar die ungeheuerlichen Gebäude aus den beiden letzten Jahrzehnten vor der Revoluzion. Hier ist es noch das aufgelegte Roth und Weiß, welches jeden individuellen Teint unterdrückt und allen Gesichtern, den alten und den jungen, wie zugleich den Schultern, Brust und Armen, genau das gleiche Inkarnat verleiht. Nothwendig bringt das auch einen gemeinsamen Ausdruck hervor, den ohnehin der Grundcharakter der Zeit begünstigt. Mit dem Puderschnee der Locken, den rosigen Wangen und den begehrlichen Augen sprechen zu uns alle Gesichter von einem jungen Greisenalter, das, wenn es natürlich ist, uns liebenswürdig erscheint, wenn es aber die Jugend affektirt, uns widerlich berührt. Dieser Ausdruck stimmt nicht unpassend mit dem Geist des Rokkoko zusammen, der sich vor dem nahen Tode mit Lust zu berauschen und zu betäuben sucht.

Trotz dieser Hindernisse und Schwächen hat das achtzehnte Jahrhundert große Porträtmaler. Hiacinthe Rigaud, ihr Haupt, verdient unsre Bewunderung, denn er mußte alle diese Schwierigkeiten erst besiegen und hat sie nach Möglichkeit besiegt. Allerdings gleichen auch seine Porträts einander auf den ersten Blick, aber bei näherer Betrachtung kommt man zu der Ueberzeugung, daß er es wohlverstanden hat, die individuelle Natur aus der allgemeinen und gleichen Hülle der Zeit herauszufinden.

Rigaud stammt noch aus der Periode Ludwig's XIV. her und ging mit in die Regentschaft und das Zeitalter Ludwig's XV. hinüber. Von dorther rührt noch seine etwas pathetische, prahlerische Manier und eine theatralische Drapirung, die er auch seinem eigenen Körper zu Theil werden ließ. Er meinte wie Ludwig XIV., daß die Pracht der Kleider den Menschen veredle, und so waren auch seine äußeren Manieren nach dem gleichen Muster von „königlicher" Art. Wenn er die Fehler der pathetischen Periode nicht ablegen konnte, so behielt er auch ihre Vorzüge vor den Zeitgenossen seines Alters. Er verachtete die kleinen Künste und das verkleinernde Nebenwerk und die geistreichen Einfälle und hatte nur die Natur im Auge, wie er sie sah, und ließ die Schönheit das letzte Wort reden. Doch verschönerte und schmeichelte er nicht und malte selbst die Hofdamen wie sie waren, nicht wie sie sein wollten, obwohl sie bereits selbst, bevor sie ihm saßen, alle Künste der Verschönerung für ihren Körper aufgeboten hatten. Aber von Rigaud mußte man gemalt sein, denn man hielt sich dadurch der Ewigkeit versichert.

*

Bis in das vierte Glied hatte Rigaud die königliche Familie gemalt, fünf Könige, alle Prinzen und Prinzessinnen von Geblüt, alle Hofleute und Maitressen und alle berühmten Männer Frankreichs und des Auslandes, welche nur Paris in der langen Zeit seines Lebens und seines Ruhmes (1659—1743) berührten, die Feldherrn und die Staatsmänner, die Gelehrten, die Poeten und die Künstler. Hätte man seine Werke beisammen, es wäre eine historische Gallerie von besonderer Art.

Gleich glänzend fast an Genie und ruhmvoller Laufbahn waren seine Nachfolger Largillière und Carle van Loo, aber wie sie tiefer in den Sünden der Zeit steckten, so hatten sie auch für ihre Zeitgenossen weit mehr den weichen, sinnlichen Reiz. Am weitesten darin brachte es wohl Santerre, der sein Leben lang so verliebt blieb, wie er es als Künstler zeigt. Auch er, noch mit einem Fuß im goldenen Zeitalter Ludwig's des Großen stehend, gefiel sich besonders in der Historie und malte auch gern die keuschen Susannen, Magdalenen und andere heilige Frauen, aber die Tugenden, auf die sie stolz waren, die Keuschheit, die Demuth, die Unschuld, die Heiligkeit, nahm er ihnen. Die berühmte Maitresse des Regenten, Madame de Parabère, malte er als Eva im Paradiese! Seine „heilige Theresia in Betrachtung" war von der irdischen und der himmlischen Liebe umstritten, und so sehr schien in der schönen Schwärmerin die erstere Siegerin zu sein, daß Priester sich weigerten, an dem Altar, worüber das Bild hing, Messe zu lesen. Aber nicht alle Geistlichen fühlten sich so furchtsam und unsicher auf diesem Boden, wo allerdings Religion und Kunst, die irdische und die weltliche Liebe ihre Gränzen ausgelöscht hatten. Der Maler Baudouin, Boucher's Schwiegersohn, hatte genau mit demselben Pinsel, mit welchem er die Erzählungen Lafontaine's illustrirt hatte, acht Bilder aus dem Leben der Maria gemalt. Der Erzbischof von Paris ließ sie zu mehrerer Erbauung und Erweckung des religiösen Gefühls für ein Missale in Kupfer stechen. Er mußte wohl zeitgemäße Frömmigkeit darin finden, die uns heute verborgen ist. Uns scheinen sie in das Boudoir zu gehören, wofür eigentlich die gesammte Kunst des Rokoko geschaffen scheint, die ganze Historien- und Kirchenmalerei eingeschlossen. Von da, wenn nicht aus tieferem Orte noch, stammen ihre Modelle, und die Bilder verleugnen ihre Herkunft nicht.

Kunstliteratur.

Die Meisterwerke der Kirchenbaukunst. Eine Darstellung der Geschichte des christlichen Kirchenbaus durch ihre hauptsächlichsten Denkmäler von Dr. Karl F. A. v. Lützow, Dozent der Kunstgeschichte an der Universität zu München. Mit Holzschnitten und 26 Abbildungen in Tondruck. Leipzig, E. A. Seemann, 1862.

G.— Unter den wissenschaftlichen Materien, für die das Interesse des gebildeten Publikums von Jahr zu Jahr sich erweitert, steht die Kunstgeschichte in erster Reihe. Es würde uns zu weit ab von unserm Thema führen, nach den positiven und negativen Elementen zu forschen, die auf das Wachsen dieses Interesses einwirken. Wir freuen uns vielmehr, daß Letztres eine Thatsache ist, und daß gerade die deutsche Wissenschaft sich das Verdienst zuschreiben kann, wie auf manchem andern, auch auf diesem Gebiete durch Meisterwerke als Lehrerin unsrer Zeit dazustehn. Zu Männern, wie Waagen, Kugler, Schnaase, wird Mit- und Nachwelt lange in die Schule gehn, und man sollte glauben, so lang die Schöpfungen solcher Männer leben, fehlte Andern der Muth, besonders als Architekturhistoriker mit ihnen die Kampfbahn zu betreten. Und doch ist kaum die zweite Auflage von W. Lübke's „Geschichte der Architektur" in den Händen des Publikums, so tritt eine zweite junge Kraft mit oben genanntem Werke hervor. Die erstre, wird man einfach einwenden, ist gegenüber den umfangreichen Werken Kugler's und Schnaase's, die denn doch dem ganz speziellen Fachstudium überlassen bleiben müssen, ein Kompendium, das als solches dem großen Kreise der Kunstfreunde sich empfiehlt. Aber die neueste Erscheinung? Ein Buch, das auf 420 Seiten neun und zwanzig Kirchenbauten behandelt, kann diesen Empfehlungsgrund nicht gut mehr für sich geltend machen. Mag sein, aber vielleicht einen, oder wohl gar mehrere andere.

„Ich biete hier eine Reihe kunstgeschichtlicher Einzelbilder, gleichsam architektonischer Biografien", sagt der Verfasser selbst, „welche den Leser mit den charakteristischen Details jeder Erscheinung eingehend bekannt machen sollen. In der geschichtlichen Epoche, welche das Buch durchmißt, führt die kirchliche Baukunst im Kreise des architektonischen Schaffens eine unbestrittene Herrschaft. Wenn die Beispiele richtig gewählt sind, möchte man also in den Schilderungen der kirchlichen Meisterwerke den Fortgang der Baugeschichte überhaupt verfolgen können." Dadurch wäre denn Zweck und Methode klar genug bezeichnet, und es kommt nur drauf

an, ob die letztre eine Berechtigung hat oder gar Vortheile vor andern bietet. Das Werk ist nicht für Fachgelehrte, sondern für weitre Kreise berechnet, und der Verfasser belehrt uns selbst über den Standpunkt, von dem er ausgegangen ist, mit den Worten: „Es schien mir, als ob die größern Kreise, welche bei uns an diesen Dingen von Jahr zu Jahr lebendigern Antheil nehmen, mit allgemeinen ästhetischen Raisonnements nicht mehr zufrieden zu stellen seien, daß man sie vielmehr genauer in das Positive und Besondere einführen dürfe, ohne dem Vorwurfe ermüdender Stofflichkeit zu verfallen." Wenn der Autor hinter seinem Wollen noch soweit zurückgeblieben wäre, der in diesen Worten ausgesprochene Grundsatz allein reichte hin, uns das Buch werth zu machen. Nur die Abstrakzion, die wir uns selber vom Konkreten ableiten, hat positiven Gehalt und befähigt zur Orientirung. Ein kompendiöses sistematisches Werk, das uns einen Ueberblick über die Entwicklung der gesammten Kunst oder eines ihrer Zweige verschaffen soll, ist auf die Sintheſe angewiesen. Bei der Länge der Zeit aber, welche namentlich die meisten Kirchenbauten in Anspruch nahmen, wird sich selten an einer eine bestimmte Stilgattung mit völliger Reinheit nachweisen lassen. Wo gäbe es z. B. einen gothischen Dom, der ganz ohne romanische Elemente wäre oder ganz und gar bloß einer Periode der Gothik angehörte? Die sinthetische Darstellung mag nun wollen oder nicht, sie muß zum Zerreißen von Zusammengehörigem ihre Zuflucht nehmen, während die im vorliegenden Buch gewählte analitische an unserm Blicke das einzelne Werk, wie es sich im Lauf der Zeiten gebildet, vorübergleiten und die Abstrakzion des Stilcharakters, den dasselbe in seiner letzten Gestalt vorwiegend vertritt, uns überläßt. Nichts hindert dabei den Darsteller, uns mit einer jeden der vorgeführten Erscheinungen in ihrer Totalität bekannt zu machen, was entschieden von mehr als einem Vortheile begleitet ist.

Sind wir — und wir unsererseits sind dies vollkommen — mit der gewählten Methode einverstanden so haben wir es nur damit zu thun, ob und wie der Verfasser dem eingeschlagenen Wege treu geblieben ist — Die meisten der einzelnen Bauten hat er selbst gesehn, und wo die Autopsie fehlt, sehn wir sie durch so umfassende und gründliche Studien ersetzt, daß er vollkommen in der Lage ist, ein eben so klares als lebendiges Bild zu entwerfen. Wir können bei dieser Gelegenheit nicht verhehlen, daß an manchen Stellen ein größeres Maßhalten im Detail, namentlich über die Geschichte dieses oder jenes Domes, den Ueberblick merklich erleichtert haben würde, aber wir begreifen anderseits auch wieder den Wunsch vollkommen, ein Werk, welches das Ergebniß so eingehender Studien ist, nicht bloß dem Laien, sondern auch dem Fachgenossen werthvoll zu machen. Was die Wahl der einzelnen Bauten betrifft, so dürfte es schwer sein, für das gesteckte Ziel eine glücklichere zu treffen. Von der Basilika der christlichen Urzeit bis herab zum Riesenwerke auf dem Vatikan, womit die christliche Baukunst abschließt, bleibt keine Stufe ihrer Entwicklung unvertreten, keines der bedeutendsten Meisterwerke des mittleren und südlichen Europa bleibt uns unbekannt, und die Anordnung ihrer Reihenfolge selbst ist eine musterhafte.

Jedes der einzelnen Kapitel besteht aus drei Haupttheilen. Der Schilderung des einzelnen Objektes selbst geht eine Geschichte und oft auch Vorgeschichte seiner Gründung und Erbauung voran, dieser folgt die Betrachtung des Innern, und den Schluß macht ein Blick auf die äußere Anlage.

Der Versuchung, sich dabei in allgemeine kulturhistorische Reflexionen einzulassen, ist Lützow eben so konsequent ausgewichen wie den „allgemeinen ästhetischen Raisonnements." Dafür hebt er in klaren kurzen Worten das Charakteristische des konstruktiven wie dekorativen Theiles hervor, wie es in dem behandelten Meisterwerke eben zum Ausdruck kommt. Wir wollen den Beleg dafür gleich der Basilika entnehmen. „Basilika," heißt es dort, „hieß im Alterthum die von Säulengängen umgebne Markthalle, mit welcher ein öffentlicher Gerichtssitz verbunden war, ein Gebäude, das Bazar und Tribunal in sich vereinigte. Für jenen war der oblonge Hauptraum bestimmt, für dieses eine halbkreisförmige Nische, die sich an eine der Schmalseiten des Oblongums anlehnte und in der Regel um mehrere Stufen erhöht lag. Außer dem untern Hallenhof waren auch wohl die Räume einer obern Gallerie für Händler und Gewerbtreibende bestimmt. Aus dieser Baulichkeit konnte sich das christliche Gotteshaus natürlich nur nach durchgreifenden Veränderungen entwickeln. Vor allen Dingen mußte die Trennung in zwei Theile aufhören und ein Ganzes mit einem sichtbaren Mittelpunkte geschaffen werden. So fiel denn die Säulenhalle weg, welche den Bazar von dem Tribunal trennte; aber die Säulenreihen in der Längenrichtung blieben stehn und theilten den Hauptraum in mehrere Schiffe . . . Die Gemeinde versammelt sich im Langhause, die frühere Tribüne, jetzt gewöhnlich Apsis genannt, nimmt die Prie-

ster auf, und zwischen Priestern und Gemeinde steht als verbindendes Glied der Altartisch."

So wie hier über die historische Herausbildung der Basilikenform, so werden wir S. 162 mit gleich prägnanter Kürze über die der Glasmalerei bei den pothischen Domen unterrichtet. „Sie bildete den Ersatz für die Wandmalereien, welche das Innere der romanischen Dome schmückten. Die Wandgemälde wurden unmöglich, als der gothische Stil mit seiner Durchbrechung und völligen Auflösung der Mauer zur Herrschaft kam. Da nun aber die Polichromie der Architektur wenigstens an den Gliederungen und Ornamenten beibehalten wurde, so verlangte man auch in den Zwischenräumen, an den Fenstern wie an den Gewölbefeldern, gebrochne Töne. So kam die Glasmalerei in Gebrauch."

Da wir schon einmal bei dem dekorativen Theil der Gothik sind, so sei es uns bei der gegenwärtigen Bedeutung dieses Stils, vergönnt, Einiges aus dem herauszuheben, was über den Skulpturschmuck am Portale der Kathedrale von Amiens gesagt ist. „Das plastische Epos des Mittelalters hat hier eine seiner schönsten Blüthen getrieben. Wie sich in der Form des Portals das Innere der Kirche, gleichsam einladend, der Gemeinde erschließt, so findet der fromme Beschauer in seinem Schmuck den Inbegriff der Glaubenslehre, dessen er im Innern theilhaft werden soll, vorbereitend ausgesprochen. Die Dreitheilung der Eingänge war der Kunst eine willkommene Grundlage für die wohlgeordnete Erzählung der heiligen Geschichte nach ihrer Vorbereitung, ihrem irdischen Verlauf und ihrer endlichen Erfüllung im Jenseits. In Amiens stellt sich dieser Gedanke in folgender Weise dar: Das Portal rechts vom Beschauer enthält die Geschichte der heiligen Jungfrau. Sie steht an dem Pfeiler, welcher das Bogenfenster stützt, die Füße auf dem Kopf eines Monstrums setzend. Die Laibung des Portals ist mit je sechs großen Statuen ausgefüllt, welche sich auf die Geschichte Maria's bis zur Geburt des Heilandes beziehen, darunter Salomon, die Königin von Saba u. s. f. . . . Am Mittelportal erscheint der Heiland selbst. Er steht am Mittelpfeiler, segnend, unter seinen Füßen ein Löwe, Drache und andere chimärische Thiere. Ringsum an den Wandlaibungen stehen die Apostel und einzelne Patriarchen und Proseten. . . Im Timpanum prangt eine großartige Darstellung des jüngsten Gerichtes in vier Streifen: Der unterste enthält den Erzengel Michael mit der Wage in der Hand, zwischen Auferstehenden; daneben der Teufel. . . . Das Portal zur Linken endlich führt uns in die Lokalgeschichte der Kirche ein, als deren Vertreter der heilige Firminus am Mittelpfeiler angebracht ist. Reliefs mit Geschichten aus seinem Leben schmücken den Pfeiler." u. s. f.

Welchen instruktiven Werth Vergleichungen haben, hat wohl jedermann schon an sich und Andern erfahren. Auch der Verfasser unsrrs Werkes benützt dieses Hilfsmittel theils bei Erscheinungen desselben, theils verschiedener Stile. Weil uns in Wien naheliegend, wollen wir eine solche Parallele, die er zwischen Formen des Wiener und des Mailänder-Domes zieht, hier folgen lassen. Er spricht von den Pfeilern im letztren: „Aus einer massigen Basis von barockschwülstiger Profilirung steigt ein Bündel von acht birnförmig gestalteten Diensten empor, im Detail sehr ähnlich den Pfeilern des Wiener und Prager Doms, in deren Durchbildung wir jene Schule von Schwäbisch Gmünd, welcher auch der Gründer des Mailänder Domes angehörte, wieder erkennen. In St. Stefan begegneten uns an den Pfeilern jene Gruppen statuengeschmückter Tabernakel, welche die Wirkung der vorderen Dienste so unschön durchbrechen. Der Meister des Mailänder Domes hat dem vorherrschenden dekorativen Zuge auf noch seltsamere Weise Rechnung getragen. Hier sind auf die Kapitäle hohe, ringsumlaufende Tabernakel mit Statuen gesetzt, wodurch selbstverständlich die künstlerische Wirkung dieser Theile und eine organische Verbindung des Pfeilersistems mit dem Gewölbe unmöglich wird."

Sowie es der Verfasser als sein Verdienst in Anspruch nimmt, daß er sich von religiösen Diatriben, wie sie der französche Abbé Bourassé in einem ähnlichen Werke einflocht, fern gehalten hat, dürfen wir noch seine nazionale Vorurtheilslosigkeit in Anschlag bringen, wenn er gegenüber der so lang und gern gehörten Frase vom gothischen oder deutschen Stile sagt: „Das gothische Bausistem, unleugbar die höchste künstlerische Leistung des Mittelalters, ist das Werk der Franzosen; Engländer und Deutsche vollendeten, was jene begonnen hatten. Wohl wurden manche Elemente der neuen Schöpfung den französischen Baumeistern von außen dargeboten. Diese besitzen aber das unbestrittene Verdienst, die vereinzelten und unklaren Gedanken ihrer Zeit zu einem konsequenten, mit großartiger Kühnheit durchgeführten Sisteme verschmolzen zu haben." Man würde sehr irren, neben dieser Anerkennung des Fremden eine Apathie gegen die heimische Kunst vermuthen zu wollen. Schon die Zahl der deutschen Dome, drei des romanischen und vier des gothischen Stils, die der Betrachtung unterzogen sind,

würde diesen Verdacht vernichten, und an mehreren Stellen finden wir deutlich die Superiorität der deutschen Architektur ausgesprochen.

Da der äußern Form der Anordnung nach das Werk eine Sammlung von Monografien ist, so wirft es auch Streiflichter auf die Skulptur- und Gemäldeschätze der einzelnen Kirchen. So summarisch diese wegen des ihnen spärlich zugemessenen Raumes sind, so interessante Einblicke eröffnen sie uns doch entweder in den Gang auch der zwei andern bildenden Künste oder in den Kulturzustand der Zeit, der ihre Entstehung angehört. So lesen wir z. B. über die Denkmäler des Mainzer Domes: „In einigen der Monumente haben die Erzbischöfe von Mainz das Andenken ihres Vorrechtes, die Kaiser zu krönen, in eigenthümlich großartiger Weise niedergelegt. Sie stehen da in kolossaler Größe, angethan mit dem vollen Ornat ihrer Würde und legen den von ihnen gekrönten Kaisern, welche in viel kleinerer Gestalt zur Seite abgebildet sind, die Hand auf's Haupt. Der etwas demüthige Ausdruck und die kleinen Dimensionen der kaiserlichen Herren bilden einen seltsamen Kontrast gegen die Erhabenheit und Ruhe der stolzen Prälaten. Ein Denkmal aus dem Jahre 1321 zeigt die Gestalt des Erzbischofs Peter von Aspelt mit Adolf von Nassau, Heinrich VII. von Luxemburg und Ludwig von Baiern. Namentlich auf diesem Bildwerke tritt die Bevorzugung des geistlichen vor den weltlichen Fürsten auch in der künstlerischen Behandlung grell zu Tage. Der Erzbischof stemmt den Arm gewaltsam auf die Krone des Luxemburgers, dessen kleine dürre Figur mit dem gezwungen lächelnden Gesicht von der behäbigen streng blickenden Gestalt des Kirchenfürsten förmlich erdrückt wird."

Wir müssen uns begnügen, zu einigen der hervorgehobenen Vorzüge des Buches klar redende Belege angeführt zu haben. Ob das Werk selbst das Ziel erreicht, das es sich gesteckt, „eine Darstellung der Geschichte des christlichen Kirchenbaues" zu sein, dafür müssen wir natürlich auf dessen Lektüre selbst verweisen. Und wir können das mit der Versicherung thun, daß der Leser davon nicht nur lebendige Bilder von den einzelnen Meisterwerken mitnehmen, sondern auch durch die meisterhafte Anordnung und Behandlung des Stoffes und durch die vielfachen lichtvollen Vergleiche der einzelnen Bauten und Stilgattungen unter einander eine klare Uebersicht über die Bewegung und allmähliche Entwicklung des Kirchenbaues erhalten wird.

Wir können dies umsomehr thun, da auch der Verleger das Seinige beigetragen hat, um den Text durch prächtig in Tondruck und Holzschnitt ausgeführte Illustrazionen zu unterstützen. Ein Blick auf das Titelbild allein, das Innere der Westminsterabtei darstellend, dürfte davon vollkommen überzeugen.

Die Gemäldegallerie des ungarischen Museums.

γ. Indem ich hier eine gedrängte Schilderung dieser Gemäldesammlung gebe, glaube ich die Entstehung derselben, sowie vielleicht auch die des Museums überhaupt, vorher kurz berühren zu müssen.

Als Graf Franz Szechenyi, Vater Stefan Szechenyi's, von Italien, wohin er in Staatsgeschäften gegangen, im Jahre 1792 zurückkehrte, reifte in ihm der Entschluß, die Nazion, deren Bildungstrieb damals sich lebhaft zu regen begann, mit einer Bibliothek zu beschenken. Zu diesem Ende sammelte er zehn Jahre hindurch eifrigst und mit bedeutenden Kosten hauptsächlich solche Werke, die ungarischen Ursprunges waren, oder auf Ungarn Bezug hatten. Am 25. November 1802 ward die Urkunde ausgefertigt, derzufolge der hochherzige Graf mit Sankzionirung Kaiser Franz I. seine ansehnliche Bibliothek dem Lande für ewige Zeiten schenkte. Diese Bibliothek war aber im Grunde auch eine historisch-archäologische Sammlung, denn nebst Druckwerken, Handschriften und Mappen enthielt sie zahlreiche Dokumente, Petschaften, Medaillen, Münzen, Gemmen und mittelalterliche Edelmetall-Arbeiten. Mit dieser Schenkung war der Grund gelegt zum Landesmuseum, denn man wetteiferte nun von allen Seiten, das nazionale Institut zu bereichern, zu vergrößern. Der Erzherzog-Palatin Josef nahm es in seinen wärmsten Schutz, der Landtag votirte ihm von jedem der Regierung bewilligten Gulden einen Groschen, der Adel, die Bischöfe, die Gelehrten überboten sich in Beiträgen der verschiedensten Art. Unter der großen Zahl dieser Patrioten ist der Erlauer Erzbischof Pyrker (gestorben 1847), der Sänger der „Rudolfias" und der „Perlen der heiligen Vorzeit", als der Gründer der Gemäldegallerie des Museums und damit der ersten öffentlichen Gallerie in Ungarn, hervorzuheben.

Die von ihm herrührende Bildergallerie, deren Stiftung seinen Namen verewigt hat, und die im

zweiten Paragraf des XXXVIII. Gesetzartikels des 1832—36er Landtages rühmlichst erwähnt wird, besteht aus 192 Stücken. Die rege Theilnahme der Nazion an der Vervollständigung des Landesmuseums hat sich auch auf die Gemäldesammlung erstreckt, derart, daß die zwei Säle der Pyrker'schen Sammlung sich heute schon zu sechs Sälen und einem als Saal benützten Korridor erweitert haben. Indem ich nun diese der Reihenfolge nach durchmustern will, muß ich noch andeuten, daß nur von den PyrkerSälen ein ausführlicher Katalog existirt, die Sammlung vaterländischer Werke nur ein Namensverzeichniß der Maler aufweist, die vom Eingang ersten zwei Säle aber nicht einmal dieses, indem bei der weitaus größten Zahl der hier befindlichen Gemälde die Autorschaft bisher nicht determinirt ist. Diese Anmerkung mußte ich vorausschicken, damit die hier gegebenen Schilderungen derlei unbestimmter Stücke als bloß individuelle Ansichten gegen möglicherweise sich erhebende Einwendungen im Vorhinein entschuldigt seien.

Ich beginne mit dem ersten Saale. Ein „heil. Sebastian" in Lebensgröße, eine jugendliche, sehnige Gestalt — ganz unbekleidet — ist an einen Baumstamm gebunden, in dem mehrere Pfeile stecken, während die Figur selbst noch ungetroffen ist; dieses Gemälde wird als der Schule der Caracci angehörig bezeichnet. — „Vertheilung der Fische durch Jesus am Berge" fällt durch Lebendigkeit der Gruppirung auf, aber die Züge Christi und der Apostel sind ohne Bedeutung. — Von edlem Ausdruck ist „Eine heil. Familie", die sowie das vorige Bild der venezianischen Schule angehört. „Portrait Kaiser Karl V." ist eine gelungene Nachahmung Holbeins, wenn es nicht gar von ihm selbst ist. — Eine „Mutter Gottes mit dem Kinde", ungemein steif in der Komposizion, aber mit würdigen Zügen der Maria und von äußerst sorgfältiger Pinselarbeit, — keines der schlechtesten Werke der oberdeutschen Schule. — „Herodias mit dem Kopfe Johann des Täufers" ist ein Bild aus eben dieser Schule, das sich durch Frische der Farben und Sorgfalt in der Detaillirung bemerkbar macht. — „David mit dem Kopfe Goliaths" ist zu erwähnen wegen der vielen Anachronismen in den Attributen. — Eine „Madonna mit dem Kinde", das nach Trauben langt, ist frisch und warm in den Farben, — allem Anscheine nach oberitalienische Schule. — Das besonders bezüglich des Kolorits schönste Bild im Saale ist ein „eine Nimfe belauernder Satir", das gewiß von einer Meisterhand herrührt. Die unbekleidete Nimfe hat ein weiches, reines Inkarnat, ihr Kopf ist wunderlieblich; der mit dem Unterleibe im Schilf steckende Satir hat ein tipisches, lüsternes Kolorit, und scharf gezeichnete Züge. Das ganze Bild ist von jener Wärme angehaucht, die von dem licht-italischen Himmel ausströmt.

Der zweite Saal ist beinahe zweimal so groß als irgend einer der übrigen und erhält sein Licht durch zwei Mattglasfenster im Plafond. Zur Linken des Eintrittes fallen zwei große Gemälde von Peter Krafft auf, „Krönung Franz I. zum König von Ungarn", und „Nikolaus Zrinyi's Ausfall aus Szigethvár. Das erstere Gemälde ist ein steifes Zeremonienbild ohne Kunstinteresse, wie alles dergleichen, höchstens von technischem Verdienste. Das zweite dagegen zeigt eine überaus effektvolle Komposizion mit trefflicher Zeichnung, welche letztere nur in der zu viel verkleinerten Figur Zrinyi's auf der Brücke verfehlt ist; übrigens ist das Erscheinen Zrinyi's und seiner Mannschaft zu Pferde ein Verstoß gegen die historische Wahrheit — vor dem hier dargestellten Ausfall nährte sich die Besatzung längst schon von Ratten und Mäusen. — An der Gegenüberwand ziehen zwei italienische Gemälde den Blick auf sich: „Der todte Sokrates von seinen Schülern umstanden", und „Kato von Utika seine Wunde aufreißend"; beide Bilder durch naturwahre Gruppirung, rein-kräftiges Kolorit und schönen Lichteffekt ausgezeichnet. — „Adam und Eva im Paradiese", zwei reizende Gestalten von überaus schönen Umrissen. — Eine Reihe mithologischer Tableaux mit kleinen Figuren zeigt diese, namentlich die weiblichen, in Rubens' üppiger Manier und die Landschaft in einem Kolorit, das an den Bauer erinnert, der die Erde und nicht den Himmel blau wünschte; sie dürften der französischen Schule vom Zeitalter Louis XIV. angehören. — „Maria mit dem Kinde und der heil. Anna" zeichnet sich durch edel-liebliche Züge der Maria, ein gesättigt schönes Kolorit, insbesondere aber tadellosen Faltenwurf aus. — „Mucius Scävola legt seine Rechte in die Gluth" mahnt in der Komposizion wie in der Zeichnung der Gestalten an Rubens. Die beim Gluthherde stehenden zwei Krieger, die sich wegen des Brandgeruches die Nasen zuhalten, geben dem Ganzen einen derbrealen Anstrich. — „Die Ehebrecherin vor Christus" ist ein vortreffliches Bild, das der Tizian'schen Schule angehört, was man nächst dem Kolorit an der Auffassung des weiblichen und des Christus-Kopfes erkennen kann. Eine derbkomische Gruppe aus einem

fidelnden Jüngling, einem flötendem Alten und einem sopranirenden Jungen bestehend, dürfte Adrian Brouwer zum Urheber haben. Ein Bild, wahrscheinlich Porträt, eines jugendlichen, schmächtigen Mannes in einfacher Eisenrüstung fällt auf durch den leidensedlen Ausdruck der Gesichtszüge. — Ein „Amor" mit bepfeiltem Bogen lauernd, und eine „Diana", letzteres Brustbild, rühren ohne Zweifel von einer Hand her. Beide sind in Bezug auf das Inkarnat von außerordentlichem Schmelze. Es wäre zu wundern, wenn der Maler solcher Werke ungekannt bliebe, — der Besucher der Gallerie kann hierüber nichts erfahren. — „Gelage von Lanzknechten und Dirnen" rangirt durch die kräftige Zeichnung, den Ausdruck der Gestalten, endlich durch die ganze derbe Manier in die flamändische Schule. Zwei Gegensatz-Bilder, ein alter Mann ein junges Mädchen liebkosend, welches ihm in die Börse langt, — ein junger Mann ein altes Weib liebstreichelnd, das ihm Geld gibt, sind zwei humorvolle Bilder der oberdeutschen Schule. — Ungemein ergötzlich ist ein „lüderliches Mahl", das durch die primitive Farbenbehandlung — Körperschatten mangelt beinahe gänzlich — auf die ersten deutschen Meister zu deuten scheint; aber diesem Scheine ist die wirksam-treffliche Komposizion entgegen. — An einer „Maria mit dem spielenden Kinde" sind die auf der Brust gefalteten Hände von bemerkbarer Schönheit. — Ein Gemälde mit den Charakteristiken der venezianischen Schule ist von kräftigem Ausdruck der Gruppirung: ein schmerzbewegtes Weib hält im Schoße das Haupt eines verwundet-sterbenden Kriegers und wischt in ihren aufgelösten Haaren ein blutiges Schwert ab; ihr zur Linken kniet eine halb orientalisch gekleidete männliche Gestalt, die den Blick auf den Krieger richtet und sich mit einem Gegenstande beschäftigt, den man nicht sehen kann, vielleicht mit einem andern Verwundeten, denn das Ganze scheint eine Schlachtfeldszene zu sein. — „Jesus bei den drei Schwestern" ist ein Bild von schöner Zeichnung der Gruppen und deutlichem Ausdruck der Gesichtszüge, denen aber, selbst jenen des Heilands, aller Adel abgeht. Vergleicht man das vorstehende Bild mit dem unter Nummer 39 im III. Saale befindlichen, das von da Ponte ist, und erinnert man sich — wenn man die Gallerie des Belvedere kennt — an den „reichen Prasser" jenes Meisters, so dürfte man bald richtig gerathen haben.

Es kommen nun die zwei Pyrker-Säle, deren Inhalt, oder eigentlich nur das Bemerkenswerthe davon, ich bloß namenweise durchgehe, da von ihnen, wie erwähnt, ein ausführlicher Katalog existirt In diesen Sälen finden sich beinahe alle bekannteren Maler, namentlich der italienischen Schulen, vertreten, wenn zumeist auch nur mit wenig bedeutenden Stücken. Es sind da: eine „Madonna mit dem Kinde" von Peter Cosimo; ein „Johannes der Täufer" von Treviso; „Porträt eines unbekannten Mannes" von da Vinci; vier Bilder: „Die Evangelisten" von Pordenone; drei treffliche Gemälde von Giorgione, unter welchen eine „Sibille mit dem Zauberbuche"; „Porträt der letzten Königin von Zipern" von Gentile Bellino; „Porträt des Dogen Barberigo" von Sambelli (Johann Bellini); eine „heilige Familie" von Palma dem Aeltern; fünf Gemälde von Tizian, darunter die bekannte „büßende Magdalena" und eine „junge Nonne", die bei den Italienern als „la monachetta di Tiziano" bekannt ist; „Leichnam Christi von zwei Engeln getragen" von Palma dem Jüngern; ein „Christus, das Kreuz schleppend" von Bonifazio; „Der Apostel Paulus" von Pomponius befand sich als Fresko in einem schon lange zerstörten Palaste zu Treviso, von wo es durch chemische Behandlung auf die Leinwand gebracht wurde, — der Art nach also wohl etwas Seltenes; ein „Christus am Kreuze" von Schidone, galt lange für von Coreggio; „Christus mit zwei Jüngern zu Emaus" von Giacomo da Ponte; „Maria mit dem Leichnam Christi" von Guido Reni; eine „heilige Rosa", eine „heilige Katharina" von Bordone; vier Gemälde von Veronese, unter denen sein Porträt und ein allegorisches Bild, das einst den Plafond des Saales der Admiralität in Venedig schmückte; ein wunderschöner „Jünglingskopf" von Lodovico Caracci; eine „Madonna" von Schiavone, ungemein zart; „Der Apostel Petrus" von Guereino (Barbieri); „Christus segnet Brot und Kelch" von Carlo Dolci, bekannt im Kupferstich; „Christus mit dem Zinsgroschen", dann „Christus und Petrus mit dem Fische" von Letterini; „Engel nehmen den Leichnam Christi vom Kreuze" von Coreggio, auf Schiefer 14'' hoch, 18'' breit, ward vom edlen Gründer dieser Sammlung, der es um 10,000 Gulden angekauft, bei der Feier seines 50jährigen Priesterjubiläums dem Museum geschenkt; eine Reihe kleiner Bilder mit „Ansichten von Venedig" von Canaletto (Bellotti); „Der Evangelist Johannes" von Andrea Appiani, als Seltenheit zu betrachten, indem dieser Meister äußerst wenig in Oel malte; weder die Wiener noch die Münchner Gallerie besitzen von ihm ein Bild;

„Kreuzigung Christi“ von Martin Schön; eine „heilige Jungfrau“ von Michael Wohlgemuth; „Christus vor Pilatus“ von Dürer, ward lange bestritten als unecht, indem es nur die Kopie des im Dogenpalaste zu Venedig befindlichen Orginals hätte sein sollen, aber das Monogramm des Künstlers auf dem Gürtel des Pilatus und ein Porträt auf dem Nagel des Zeigefingers der rechten Hand Christi beweisen seine Echtheit und lassen das Bild in Venedig, an dem diese Zeichen fehlen, als die Kopie erscheinen; „Judith mit dem Haupte des Holofernes“ von Michael Cranach; „Alexander gibt dem Apelles die Geliebte zurück“ von Rubens, wahrscheinlich nur die Skizze eines größern Gemäldes, ein „heil. Anton“ von Murillo; zwei schöne „Landschaften“ von Claude Lorrain; zwei wirksame „Genreszenen“ von Brackenburg; Kopie der Rafael'schen „Madonna della Sedia“ von Mengs; „Kreuzigung Christi“ von Lukas Cranach dem Aeltern, für eines der schönsten Werke dieses Meisters erklärt. — Mit den hier vorgezählten Gemälden sind die bedeutenderen erwähnt. Außer den da genannten Malern sind noch durch ein oder mehrere Werke vertreten: Catena, Garofalo (Benvennto Tisio), Giulio Romano, Tintoretto, Tiepolo, Strozzi, Lotto, Porta, Caravaggio (Amerighi), Bassaiti, Farinato, Cerquozzi, Padovanino (Varotari), Peter Vecchia, Bellotto, Lukas Giordano, Peter Mulier (Molyn), Lazzarini, Durante, Brusaferro, Chilone, Velasquez, Jakob Grimmer, Holbein der Aeltere, Franz Porbus der Aeltere, Christof Schwarz, Teniers der Aeltere, Vouet, Le sueur, Dufresnoy, Honthorst, Joh Höck, Adrian Brouwer, Peter Laar, Wouverman, Meer der Aeltere, Kabel, Hamilton, Angelika Ferrel, Querfurt, Dorfmeister.

Die letzten zwei Säle und der Korridor enthalten Werke vaterländischer Künstler. Außer Joh. Kupetzky und noch ein oder zwei ältern Porträtmalern gehören alle der Neuzeit an. Von ihnen sind Karl Marko der Aeltere, Karl Marko der Jüngere, Franz Marko, Karl Brocky, von welchem eine Kopie der Veroneseschen „Hochzeit von Kanä“, Barabas und Joseph Haan zu erwähnen.

Hiemit wäre die Museumgallerie durchgegangen worden. Ist sie nun auch keine bedeutende zu nennen, so dient sie doch recht gut dem Zweck, im Laien den Sinn für bildende Kunst zu wecken. Noch entschiedener würde dieser Zweck gefördert, wenn man die ganze Sammlung präziser ordnete wozu freilicher forderlich, daß die Meister der noch unbestimmten Gemälde determinirt werden; der Hr. Museumsdirektor Kubinyi, dem das Landesinstitut so Vieles zu verdanken, könnte in dieser Beziehung nicht erfolglos wirken. Die Gallerie nimmt, wenigstens quantitativ, stets zu, dafür sorgt ein Komité, das mit Hilfe fortgesetzter Sammlung freiwilliger Gaben der Gallerie von Zeit zu Zeit einige Stücke zuführt, ferner der ungarische Kunstverein, der das jedesmalige, zum Prämienbild bestimmte Original dem Nazionalmuseum schenkt. Wird einmal das politische Leben Ungarns geordnet sein, so steht zu hoffen, daß auch an die Interessen der Kunst, die in mancher Beziehung ein trostloses Bild bieten, gedacht werden wird, wobei natürlich dann die Nazionalgallerie nicht geringe Berücksichtigung finden dürfte.

Ein Cornelius-Fest in Düsseldorf.

w. — Düsseldorf hat ein paar schöne Festtage verlebt. Peter von Cornelius, der berühmteste ihrer Söhne, war auf die Einladung des Künstlervereins „Malkasten“ auf seiner Rückreise von Köln nach Berlin hier anwesend. Wie ihm die Herzen der nur noch wenigen lebenden Jugendgenossen, dagegen aber aller, auch der jüngsten hiesigen Künstler entgegenschlugen, läßt sich denken! War er doch, seitdem sein königlicher Freund Ludwig I. von Baiern ihn im Jahr 1825 von hier als Direktor der Akademie und zur Ausführung großer Werke nach München berufen, nur einmal wieder in der Düsselstadt gewesen! Um so größer war die allgemeine Freude, ihn nach so langer Zeit an der Seite einer jugendlichen Gattin wieder hier einziehen zu sehen.

Gleich nach der Ankunft des Meisters begab sich der Oberbürgermeister, Hr. Hammers, an der Spitze einer Deputazion des Stadtraths-Kollegiums in die Wohnung des Hrn. Professors A. Achenbach, bei welchem Cornelius abgestiegen war, und theilte diesem mit, daß er zum Ehrenbürger seiner die Kunst und Künstlerschaft stets ehrenden Vaterstadt Düsseldorf ernannt worden sei Der Stadtverordnete Geheimrath Friedrichs, als Vorsitzender des Kunstvereins, schloß sich den durch den Oberbürgermeister ausgesprochenen Gefühlen der Stadt, die nunmehr den Fürsten der Kunst den beiden einzigen Ehrenbürgern der Stadt, den Fürsten von Geblüt, als dritten im Bunde zugesellt, auf das

wärmste mit dem Wunsche an, daß der Himmel den Hochgefeierten zu Aller Freude noch recht lange erhalten möge. Abends wurde im Vaudeville-Theater ein sinniger Prolog zur Begrüßung des neuen Ehrenbürgers gesprochen. Später fand sich bei Achenbach eine glänzende Gesellschaft von Verehrern und Verehrerinnen des gefeierten Gastes ein, in deren Mitte demselben sichtlich heimisch zu Muthe war.

Am Abend des folgenden Tages fand das Fest statt, welches der Künstlerverein Cornelius zu Ehren veranstaltete. Es begann mit einem späten Mittagsmahl, zu welchem sich mehr als vierhundert Damen und Herren, darunter der Oberbürgermeister und viele Beamte und Notable der Stadt und Umgegend, vereinigt hatten. Nach manchem begeisterten Toaste überreichte der Vorstand des Künstlervereins dem verehrten Gaste sein Diplom als Ehrenmitglied des „Malkasten". Beim Einbruch der Dämmerung begab sich die ganze Gesellschaft in den nahegelegenen, dem Vereine gehörigen Jacobischen Garten, unter dessen majestätischen Baumwipfeln das Fest einen fantastischeren Aufschwung nahm. Zuerst wurde auf der Terrasse bei magischer Beleuchtung ein von K. Niels gedichtetes Festspiel aufgeführt, dessen Interlocutoren, Dante und Faust, die religiöse und die historische Kunstrichtung des Gefeierten personifizirten. In die ungemein poetische Wechselrede waren die in großen Transparenten dargestellten Gestalten der Maria mit dem Kinde aus der Ludwigskirche zu München und Siegfrieds aus den Niebelungen nebst entsprechender musikalischer Begleitung trefflich eingewebt, so daß, als am Schlusse der Szene Dante den Lorbeerkranz vom eigenen Haupte nahm und ihn mit den Worten, daß Italien dem Künstler den Lorbeer und die Mirthe verliehen, dem Meister zu Füßen legte, Faust aber denselben aufhob und Cornelius damit krönte, der Beifall in lauten allgemeinen Jubel ausbrach.

Hiernach ließ Faust die letzten Zauber walten und gebot:

„Frisch auf denn, Feen-Melodie,
Daß selbst Ausoniens Wohllaut übertöne
Der deutschen Tonkunst reich're Harmonie! —
Schall' Bürgergruß und Künstlerruf zum Schluß:
Hoch Düsseldorf's Cornelius!"

Und nun flammten ringsum auf den Wiesen und in den Büschen des Parks farbige Lichter auf, zwischen denen von bunten Feuern beleuchtete Gnomen und Kobolde sich tummelten und die über den Gesträuchen im fantastischen Reigentanz leicht dahin schwebenden Elfen zu haschen strebten. Mendelssohns reizende Musik zum Sommernachtstraum begleitete von einem unsichtbaren Orchester aus diese unbeschreibliche Szene. Dann erloschen nach und nach die Lichter, grüne und rothe bengalische Feuer gossen ihren magischen Schein hin und wieder über die Baumgruppen, Raketen brausten in feurigem Wettlauf in das dunkle Himmelsgewölbe hinauf, und der ganze Spuk war verschwunden. Man glaubte, ein Märchen geträumt zu haben.

Ein Festmarsch erscholl und hinter den Büschen hervor bewegten sich bunt und abenteuerlich gekleidete Fackelträger und durchzogen in langer Reihe, den Windungen der Wege folgend, den Park und bereiteten dem Ehrengaste und den ihn begleitenden Festgenossen den Genuß der zauberhaftesten Effekte. Bald spiegelte sich der Zug in der stillen Oberfläche des Weihers, bald tauchte er sich in den blendenden Purpur künstlichen Lichtes, dann verschwand er hinter dichten Baumpartien und jetzt trat er plötzlich wieder in's Freie, kurz, der entzückende Wechsel der Erscheinungen machte auf alle Festgenossen den tiefsten Eindruck. Zugleich war dieser Zug das Geleite des theuren Gastes gewesen, der nun sich heim begab, um vielleicht im Traume nochmals an den Abend erinnert zu werden. Die übrigen Genossen aber kehrten zu der Terrasse zurück und erinnerten sich, daß heute der vierzehnte Jahrestag der Stiftung des „Malkastens" war.

Die Preisbewerbung des Schillerdenkmals für Berlin.

Ausstellung der Entwürfe im Konzertsaale des Schauspielhauses.

□— Siebenundzwanzig Entwürfe sind in dem für den Zweck hergerichteten großen Saal aufgestellt. Der unruhige Hintergrund, welchen die reiche Architektur den Werken geben würde, ist beseitigt durch eine einfach-imposante Draperie in pompejanischem Rothbraun, welche drei Seiten des Saales bis zu einer ansehnlichen Höhe bedeckt, und auf welcher sich die Gipsmodelle entschieden und brillant absetzen. Die ansehnliche Weite des Raumes erlaubte eine Aufstellung, wirkungsvoll im Gesammtüberblick und der allseitigen Betrachtung der einzelnen Werke hinlänglichen Platz lassend.

Unter den vielen in unserer Zeit gestellten derartigen Aufgaben der Bildhauerkunst war die vorliegende

meines Erachtens eine der dankbarsten. Des Dichters persönliche Erscheinung, wie sie fast tipisch dem Deutschen vor Augen steht, kommt der plastischen Darstellung entgegen; seine geistige Größe und die simpathische Art derselben kann nicht anders als zum Schaffen begeistern; Anerkennung und Ruhm war demjenigen sicher, dem es gelang, den Lieblingsdichter der Deutschen in einer Gestaltung aufzustellen, in welcher das deutsche Volk seinen Liebling wieder erkannte. Die ausgesetzte Summe endlich von 33000 Thalern, versprach bei nicht allzu komplizirter Gestaltung des Postamentes eine annehmbare materielle Belohnung des Genies und der Arbeit.

Wie kam es nun, daß von allen nichtpreußischen deutschen Bildhauern kein einziger von Berühmtheit oder größerem Rufe bei der Preisbewerbung erschienen ist? Sind sie alle so mit Arbeiten überhäuft, daß ihnen keine Zeit für die Skizze übrig blieb? — Das ist unwahrscheinlich. Oder fürchteten sie einen Wettstreit mit den Berliner Bildhauern? — Damit hätte sich mancher von ihnen entschieden Unrecht gethan. Ich will nur lieber gleich mit der Erklärung hervorrücken, welche ich für die richtige halte. Die berühmteren Bildhauer sind meistens alte Praktiker, die aus Erfahrung wissen, daß es seine eigene Bewandtniß mit den meisten Preisbewerbungen hat. Höchst selten ist die Gleichberechtigung Aller eine Wahrheit und gibt der Entwurf selbst einzig und allein den Ausschlag bei der Zuerkennung des Preises. Ich könnte eine Anzahl Fälle namhaft machen, in welchen schon vor Einsendung der Skizzen mit einem bestimmten Künstler über die Ausführung unterhandelt wurde. Es ist auch vorgekommen, daß ein Künstler, der gar nicht mitkonkurrirt hatte, den Auftrag erhielt, und daß dies nicht wegen der etwa hervorgetretenen Unfähigkeit der Konkurrenten geschah, beweist der eine der mir vorschwebenden Fälle, in welchem der so bevorzugte Künstler ein Werk lieferte, das zum Skandale auf seinem Platze steht.

Ich glaube nun, manchen Anzeichen nach, daß in dem gegenwärtigen Falle dahin gehende Befürchtungen weniger begründet sind, als sonst. In dem Vorworte zum Kataloge der Aufstellung sagt der Magistrat von Berlin, in dessen Händen die Führung der Angelegenheit ruht, daß die öffentliche Ausstellung der Entwürfe den Zweck habe, dem Publikum und der stimmberechtigten Kritik Gelegenheit zum Aussprechen ihrer Ansichten zu geben. Für die Auswahl von drei der besten Entwürfe ist eine Kommission ernannt, (oder vielmehr sind die Persönlichkeiten derselben bis jetzt erst bestimmt), welche theils aus unbetheiligten Künstlern, theils aus andern Personen besteht, welche sich in Kunstangelegenheiten schon hervorgethan haben und unzweifelhaft Geschmack und Erfahrung besitzen. Jede der drei Parteien, welche die Mittel zur Ausführung des Denkmals geliefert haben, ist in dem Komité vertreten: der König, (10000 Thaler) der Magistrat, (10000 Thaler) und das Schillerkomité (13000 Thaler). Die mitstimmenden Künstler entsendet die Akademie. Die letzte Wahl unter den drei vorgeschlagenen geht vom Magistrate aus.

Die Mehrzahl Ihrer Leser bekommt die Entwürfe nicht zu Gesichte, und würde ihnen also eine ausführliche Besprechung der einzelnen Werke kaum interessant zu machen sein. Ich werde mich also hauptsächlich an die kleine Anzahl der bedeutenderen halten und auch hier nur das zur Motivirung meiner Angaben Nothwendige geben.

Das Monument ist die höchste Aufgabe der Bildhauerei; es kann also nicht anders sein, als daß unter den fünfundzwanzig Bewerbern (zwei sind mit zwei Entwürfen vertreten), unter denen zumal so viele Notabilitäten fehlen, eine gute Anzahl so tief unter ihrer Aufgabe geblieben ist, daß bei ihnen von einer Befähigung zur Lösung dieser höchsten Aufgabe keine Rede sein kann. Sie führen den Beweis für die Behauptung, daß jedes Sprichwort auf einem Beine hinkt. Denn wenn das Sprichwort sagt: Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt, so sehen wir hier, daß es auch Tausende von Schritten sein können. Die Berliner Bildhauer dominiren etwas auf der Ausstellung, aus dem natürlichen Grunde, weil sich nicht nur die Mehrzahl derselben überhaupt, sondern, mit nur zwei oder drei Ausnahmen die hervorragenderen unter ihnen sämmtlich betheiligt haben. Die Entwürfe dieser letzteren sind meistens ausführungsfähig und bilden mit zwei gleichen, von außerhalb gekommenen, eine Gruppe. Eine weitere Gruppe zeigt eine tüchtige Künstlerschaft, die sich jedoch mehr in den Reliefs oder Figuren am Postamente bemerkbar macht, wo der kleinere, graziöse, oder rein ideale Stil hinreicht, während die Hauptfigur, welche den großen, monumentalen Stil verlangt, beweist, daß die Künstler der Aufgabe nicht gewachsen waren. Noch eine andere Gruppe ließe sich umgrenzen, von der weder Gutes noch Schlechtes zu sagen ist.

Sie werden nun nach dieser allgemeinen Uebersicht vielleicht vor allem Andern nach dem Hauptergebniß des ganzen Wettstreites, oder sei es auch nur mei-

nes Berichtes, fragen: Wer ist vorläufig der Auserwählte, an dessen Arbeit die öffentliche Stimme den Kranz ihrer Anerkennung aufhängt? oder welche unter den Arbeiten ist es, der vorläufig und endgiltig das Votum Ihres Berichterstatters, der sich als solcher nun einmal als eine Autorität hinstellen muß, zufällt? Auf beide Fragen dieselbe Antwort: Es ist unter der ganzen Anzahl kein Entwurf, welcher sich einer unbedingten Zustimmung erfreut. Dagegen haben sich unter den Besuchern (die massenweise hinzuströmen) drei Hauptparteien erkennbar von einander gesondert, von denen jede ihre Vorliebe einer oder zwei der Arbeiten zuwendet. Die Sonderung entspricht so ziemlich drei Hauptbestandtheilen der Besucher. Die eine Gruppe umfaßt das große Publikum, die zweite die Künstler und die dritte, weniger scharf abzugrenzende, die kunstgebildeten Laien, Aesthetiker oder sonst in näheren Verhältnissen zur Kunst stehenden.

Die Menge der erstgenannten Partei umsteht permanent und gedrängt den Entwurf Siemering (aus Königsberg und in Berlin ausgebildet). Wie die Beobachtung außer Zweifel läßt, ist weniger die Figur des Dichters als das Postament der Gegenstand dieses Wohlgefallens. Unter den Wirkungsmitteln in der Kunst ist das Neue ein ebenso wichtiges als berechtigtes; originell ist neu, wenn auch nicht alles Neue originell ist. Das Postament gibt etwas Neues: Statt der üblichen Besetzung mit vier Eck- oder Mittelfiguren sieht man hier nur zwei zumal durch ihr Größenverhältniß eindrucksstarke Figuren, aus jeder Seite des Postamentes eine hervortreten. Eine weitere Ursache des Wohlgefallens ist der Charakter der Eleganz, in der einen der Figuren entschieden der modernen Eleganz, die natürlich dem allgemeinen Geschmacke näher liegt, als die eigentliche Grazie. Obgleich nun noch durch die ganze Arbeit eine Frische und Tüchtigkeit der Gestaltungskraft geht, die außerordentlich günstig für den noch sehr jungen Künstler einnehmen muß, so wird man sich doch weder mit dem Neuen in der Gestaltung seines Postaments einverstanden erklären, noch die moderne Eleganz an einem Monumente billigen können. Der architektonische Körper des Postamentes verlangt eine symmetrische Ausschmückung, und vier Figuren erhalten ihm Simmetrie und Gleichgewicht, während die zwei im gegenwärtigen Falle es fortwährend nach der einen und der anderen Seite herabziehen zu wollen scheinen.

Die zweite Gruppe der Besucher umsteht vorzugsweise den Entwurf von R. Begas. Es sind die Künstler, und Veranlassung gibt ihnen der spezifisch künstlerische Geist, welcher die Arbeiten dieses Künstlers auszeichnet. Es gehört ein gewisses Abstrakzionsvermögen dazu, um unter der Wildheit und theilweisen Formlosigkeit der Arbeit das Bedeutende und Schöne zu erkennen. Die Künstler, vermöge ihrer entsprechenden Geistesrichtung und Bildung, erkennen es nicht nur, sondern sie sehen nichts Anderes, wenigstens beim ersten allgemeinen Anlegen des geistigen Maßstabes. Den erkennbaren Intenzionen nach verspricht der Begas'sche Entwurf einen sehr bedeutenden Schiller und ein Postament in großartigem Stile, freilich unter der Voraussetzung, daß der Künstler die Formlosigkeiten und Ungeheuerlichkeiten der Skizze nicht mit in die Ausführung hinüber nimmt. Außer dem Entwurfe von Begas beschäftigt noch der von Albert Wolff den künstlerischen Theil der Besucher und zwar vorzugsweise daran das Postament. Es ist zwar nach antiken Motiven komponirt, aber von höchst eigenthümlicher und dabei reizvoller Gestaltung. Im Aufbau der Masse wie in Gliederung und Verzierung vereinigen sich Kraft und Grazie. Die edel gehaltene Gestalt des Dichters würde indessen bei weitem mehr Freiheit und Schwung zeigen, wenn der untere Theil derselben nicht so vollständig durch den Mantel verhüllt wäre. Wenn die Wirkung der Figur nicht eine so auffällige ist, wie die des Postamentes, so liegt es nur an diesem Umstande.

Das Interesse der dritten Gruppe von Besuchern wendet sich theils den beiden vorgenannten, theils den Entwürfen von Bläser, Schievelbein, Hagen aus Berlin und dem von Arnold aus Kissingen zu. In Bezug auf Empfindung ist der Schiller des Letzteren jedenfalls der bedeutendste unter sämmtlichen der Ausstellung; auch in den Einzelformen und Linien ist die Arbeit fein und graziös, aber leider hat der Künstler sich arge Fehler an der Gestalt zu schulden kommen lassen. Man kann geradezu sagen, die Figur hat nur einen Arm. Der sinnenden Stellung entspricht zwar ganz gut die Haltung des linken Arms auf dem Rücken, aber leider hat es der Künstler nicht verstanden, oder es war unter den obwaltenden Umständen nicht möglich, den Oberarm so zu markiren, daß das Auge sich freiwillig den hinter dem Körper verschwindenden Unterarm ergänzte. An der andern Seite des Körpers macht die Gesammtlinie eine höchst unangenehme Höhlung, welche leicht durch die zur Verfügung stehenden Massen des Mantels ausgefüllt werden konnte. Zuletzt zeigt die Gestalt noch auffällige Proporzionsfehler. Wie die Figur,

so beweisen auch die Reliefs am Postamente ein sehr bedeutendes Talent Sie sind in mehr malerischem als plastischem Stil gehalten. Wie ich höre, hat der Künstler auch als Maler schon sehr bedeutende Arbeiten ausgeführt. Ohne die erwähnten Fehler wäre sein Entwurf sicher mit zur engern Wahl gekommen.

Bläser gibt zwei Entwürfe. In dem ersten ist der Dichter in lebhaft rednerischer Stellung und einfachem Zeitkostüm ohne Mantel; in dem zweiten ist die Stellung ruhig und die Gewandung der antiken sich nähernd. Die meiste Zustimmung findet die erstere Auffassung vermöge ihrer Lebhaftigkeit, die immer Wirkung macht. Auf das Postament scheint der Künstler wenig Gewicht gelegt zu haben. — Im Gegentheil hierzu spielt bei dem Entwurfe von Schievelbein das Postament eine große, vielleicht zu große Rolle. Die vier etwas großen und sehr weit aus dem Sockel hervortretenden weiblichen Gestalten machen die Wirkung etwas unruhig und ziehn den Blick von der Hauptfigur ab. — Hagen hat für sein Postament die gefällige zilindrische Form gewählt, die jedoch mehr der reizenden Park- und Gartenumgebung, als der ernsten architektonischen eines Platzes mitten in der Stadt angemessen sein dürfte.

Als Arbeiten von bedeutendem plastischen Talente (abgesehn von denen bekannterer Berliner Künstler) müssen die Entwürfe von Moser aus Berlin, Kaupert, Voß und Schubert in Rom bezeichnet werden.

Soll ich nun noch eine Vermuthung über die letzte Entscheidung aussprechen (natürlich enthält diese Vermuthung bei mir Ansicht und Erwartung), so wäre es die, daß die letzte Wahl zwischen Begas und Wolff schwanken wird. Bei dem ersteren würde sein unstreitig genialer Entwurf für sich den Ausschlag geben; bei letzterem die Garantie, welche seine früheren Werke für eine würdige Ausführung geben.

Korrespondenz-Nachrichten.

n. **Köln.** (Die Kommission für das Denkmal Friedrich Wilhelm III.) Am 2. August hat hier die Kommission von Künstlern und Kunstverständigen, welche der Direktor der königl. Kunstakademie zu Düsseldorf, Hr. Bendemann auf Veranlassung des Komités zur Errichtung eines Denkmals für den König Friedrich Wilhelm III. in Köln gebildet und zur Begutachtung der zu dem Denkmale eingesandten Konkurrenzskizzen hierher eingeladen hatte, ihre Schlußsitzung gehalten. Die Mitglieder derselben, zum Theil aus weiter Ferne hierher gekommen, benutzten ihren hiesigen Aufenthalt zur Besichtigung der Merkwürdigkeiten, an denen unsere Stadt so reich ist, vor allem des Domes unter der zuvorkommenden Führung des Dombaumeisters Hrn. Voigtel. Mit ganz besonderer Genugthuung bemerken wir, daß der gedachten Kommission auch der Altmeister Peter v. Cornelius angehörte und in seinem hohen Alter die weite Reise von Berlin hieher nicht gescheut hatte, um an den für unsere Provinz so wichtigen Berathungen Theil zu nehmen.

A.—Z **Leipzig.** Dem hiesigen Museum ist eine glänzende Gabe in dem Geschenk des von Leipzig gebürtigen Hrn. W. H. Göschen in London (Sohn des bekannten Buchhändlers Göschen, dessen klassischer Verlag später an die Cotta'sche Handlung überging) zu Theil geworden. Derselbe hat dem Direktorium des Kunstvereins fünfhundert Pfund Sterling überwiesen, um dafür ein oder mehrere Gemälde für das städtische Museum zu erwerben. Leider ist die Produktivität der modernen Kunst, wie die trüben Erfahrungen der „Verbindung für historische Kunst" beweisen, arm an Werken, welche den an ein Museumsbild zu stellenden Ansprüchen genügen. — Die hiesigen Künstler betheiligten sich durch Ueberreichung eines Prachtexemplars der „Bilderbibel" an dem glänzenden Fest, welches am 3. Juli vom Dresdner Künstlerverein dem verehrten Meister Julius Schnorr von Carolsfeld im Park von Siebeneichen bei Meißen gegeben wurde. Das herrliche Fest, dessen Beschreibung inzwischen die hiesige „Illustrirte Zeitung" gebracht hat, gestaltete sich in der überaus schönen Oertlichkeit zu dem poetischsten Ganzen, was vereinte künstlerische Kräfte, von wahrer Begeisterung getragen, zu schaffen vermögen. Die Stadt Leipzig ehrte bei dieser Gelegenheit ihren berühmten Sohn durch Verleihung des Ehrenbürgerrechts; der Leipziger Kunstverein widmete ihm einen Band fotografischer Abbildungen von Handzeichnungen zu dem Freskenziklus des rasenden Roland in der Villa Massimi, welche sich im Besitz des städtischen Museums befinden. — Bei dieser Gelegenheit erlauben Sie mir die Aufmerksamkeit auf ein Werk desselben Meisters zu lenken, welches auf Veranlassung eines hiesigen Kunstfreundes, Dr. M. Jordan, erscheint; es sind dieß 30 italienische Landschaften nach J. Schnorr's in den Jahren 1822—25 entstandenen Sepiazeichnungen fotografisch wiedergegeben. Man ahnt aus Schnorr's großen monumentalen Kunstwerken wohl seine hohe Begabung für das landschaftliche Fach; schwerlich aber kann man sich eine Vorstellung von der geistvollen Auffassung und liebevollen Durchbildung jener Studienblätter machen. Mit der Feder und in Sepia auf die einfachste und anspruchsloseste Weise gezeichnet, entfalten die meist den Umgebungen von Rom und der sizilianischen Küste entnommenen Zeichnungen die plastische Formenschönheit italienischer Natur in Terrainbildung und Vegetazionst so daß sie allen Landschaftern, die heutzutage so oft sich mi dem oberflächlichsten Scheine der Wirklichkeit begnügen, zum ernstesten Studium empfohlen werden möchten. Die schöne Sammlung, von welcher jedes Blatt nach Auswahl einzeln zu erhalten ist, wird von der Ernst Arnold'schen Kunsthandlung in Dresden debitirt. — Man beginnt in unserer Stadt

schon an das festliche Begehen des 50jährigen Jubiläums der Leipziger Schlacht zu denken und in hiesigen Künstlerkreisen werden Pläne zu würdig künstlerischen Gestaltung desselben berathen. Nach dem glänzenden Vorgang von Nürnberg und Frankfurt a. M., deren Künstler im vorigen und in diesem Jahre unsere großen Nazionalfeste auf so gediegene Weise verherrlicht haben, gilt es allerdings sich bei Zeiten zu richten, um nicht hinter jenen zurückzustehen bei einem für Deutschland so bedeutsamen Feste.

Kleine Chronik.

Deutsches Künstlerfest in Salzburg. Das Programm zum Salzburger Künstlerfest ist zwischen den Komités von Wien und Salzburg endgiltig vereinbart und unabänderlich festgestellt. Dasselbe lautet: 3. September: Empfang der Gäste auf dem Bahnhofe. Abends Zusammenkunft in der Winterreitschule. — 4. September: Frühstück im Mirabell-Hofgarten. Vormittags 10 Uhr: Eröffnung des Kongresses der deutschen Kunstgenossenschaft in der Aula. 1 Uhr: Table d'hôte in der Winterreitschule. Nachmittags: Besichtigung der Sehenswürdigkeiten Salzburgs. Abends 8 Uhr: Fackelzug zum Mozart-Monumente und „Ovazion" daselbst. Dann Zusammenkunft in der Winterreitschule — 5. September: Frühstück im Mirabell-Hofgarten. 10 Uhr: Kongreß. 1 Uhr: Festdiner in der Winterreitschule. Bei schönem Wetter: Nachmittags 4 Uhr: Ländliches Fest am Mönchsberge. Bei schlechtem Wetter: Abends 7 Uhr: Festkonzert in der Aula. Dann Zusammenkunft in der Winterreitschule. — 6. September: Frühstück im Mirabell-Hofgarten. 10 Uhr: Kongreß. 1 Uhr: Table d'hôte in der Winterreitschule. Nachmittags: Ausflug nach Hellbrunn oder nach einem andern Orte der Umgebung. 8 Uhr: Abschiedsabend in der Winterreitschule.

Das Fenster mit Glasmalerei, das der König von Preußen in der Nürnberger Karthause stiften will, war während des jüngst abgehaltenen Stiftungsfestes des „Germanischen Museums" im Karton aufgestellt, der Entwurf mißt 40 Fuß in der Höhe. Er stellt die in Gegenwart König Wenzels und des Burggrafen Friedrich V. von Nürnberg im Jahre 1381 erfolgte Grundsteinlegung zur Karthause dar. Die Bilder werden zu Berlin ausgeführt werden.

Ifflands Standbild. König Ludwig von Baiern hat in einem an den Oberbürgermeister in Mannheim gerichteten Handschreiben die Absicht kundgegeben, zur Erinnerung an den größten Glanz des Mannheimer Theaters dem Haupt-Vertreter jener glänzenden Zeit, Iffland, in Mannheim auf dem Fruchtmarkte ein Standbild aus Erz errichten zu lassen, das im Jahre 1864 enthüllt werden dürfte.

Eine Kolossalstatue Kaiser Heinrich II., zu welcher der Erbprinz von Meiningen den Plan entworfen und Bildhauer Müller das Modell ausgeführt hat, wird den Marktplatz von Meiningen schmücken. Der Kaiser, welcher bekanntlich den Bau des Meininger Doms förderte, hält in der rechten Hand ein Kirchenmodell und stützt sich mit der linken auf sein Schwert.

Der Karton zum letzten Wandgemälde im Berliner Museum von Kaulbach, das „Zeitalter der Reformazion" darstellend, ist vollendet.

Professor Camphausen in Düsseldorf hat „die Begrüßung zwischen Blücher und Wellington auf dem Schlachtfelde am Abende nach der Schlacht bei Belle-Alliance" ausgeführt. Das Bild ist Eigenthum des Kronprinzen von Preußen.

Freiherr v. Schack in München läßt in seinem Garten durch den Architekturmaler Gerhard eine Gallerie erbauen, die vorzüglich zur Aufnahme von Bildern der plastisch-historischen Kunstrichtung bestimmt ist. Außer zwei größern Bildern Genelli's, die er erworben, hat er beim Historienmaler Rahl in Wien ein Bild von 12 Fuß Breite und 6 Fuß Höhe bestellt, auf welchem der Künstler jene ergreifende Skizze aus der Cimbernschlacht ausführen soll, die früher im österreichischen Kunstvereine Aufsehen erregte.

Kirchenbau in Florenz. Die seit einigen Jahren im Bau begriffene Façade der Kirche St. Croce nähert sich ihrer Vollendung und verspricht eine besondere Zierde der Stadt zu werden. Sie ist, im Stil der Inkrustirung des Domes von dem Architekten Matas entworfen, mit der allergrößten Sorgfalt in farbigem Marmor (Bianco di Sevravezza, Verde di Prato und Rosso di Maremma) hergestellt. Auch mit Reliefs und Statuen wird die Façade geschmückt. Nach Vollendung dieser Arbeit, die im Laufe dieses Jahres zu erwarten ist, soll dem Vernehmen nach die Herstellung der so viel besprochenen Façade des Doms unternommen werden. Der Dom selbst wird auch einer gründlichen Restaurazion unterworfen.

Künstlerstiftung in Rom. Der vor einigen Jahren in Rom verstorbene Landschaftsmaler Catel hinterließ sein bedeutendes Vermögen, da er keine Kinder hatte, für einen Stiftungsfond zum Besten nothleidender Künstler. Die Hinterlassenschaft besteht aus baarem Gelde und liegendem Besitze bei Rom und Ancona im Werthe von etwa 100,000 Thalern. Seine Witwe, eine Römerin, hat indessen den Nießbrauch auf Lebenszeit. Nach ihrem Tode soll über den Zinsertrag von zwei Dritteln des Kapitals regelmäßig zum Besten italienischer Künstler verfügt werden, weil ihre Zahl größer ist; ein Drittel ist den Deutschen vorbehalten. Die außer dieser Stiftung bestehende deutsche Künstlerkasse, deren Kapitalfond ungefähr 9000 Thaler beträgt, setzte Catel zur Erbin seiner vielen Skizzen und Studien ein, die für 900 Thaler verkauft sind. Diese Kasse ist in der jetzigen für Künstler sehr ungünstigen Zeit Vielen oft die einzige Aushelferin in bedrängten Augenblicken, denn sie gibt zinsenfreie Darlehen selbst bis 500 Thaler.

Die Enthüllung des Ludwig-Denkmals in München hat am 25. d. M. stattgefunden.

† **Ernst Guhl,** Sekretär der Berliner Akademie der bildenden Künste, bekannt als kunst-historischer Schriftsteller (Künstlerbriefe, die Frauen in der Kunstgeschichte u. a.) ist gestorben.

„Eine Vorschule der Kunstgeschichte" von E. Förster ist soeben bei J. O. Weigel in Leipzig erschienen.

Lokales.

Auf dem Stefansthurm sind bis jetzt in neuer Arbeit 5 Klafter aufgesetzt worden; heuer soll die Höhe noch auf 9 Klafter gebracht werden. Da bis zur Spitze 28 Klafter berechnet sind, so erübrigen noch 19 Klafter, welche Arbeit Dombaumeister Ernst in drei Jahren zu bewältigen hofft. Die Verzögerung wird hauptsächlich dadurch herbeigeführt, daß jeder Stein, der aufgewunden wird, erst nach einer halben Stunde auf den Ort seiner Bestimmung gebracht werden kann und hauptsächlich dadurch, daß die Arbeiter an regnerischen und windigen Tagen feiern müssen. Der östliche Thurm wird einer durchgreifenden Restaurirung unterzogen. Sind einmal die nöthigen Geldmittel vorhanden, so soll auch dieser nach dem ursprünglichen Plane ausgebaut werden.

Der Kirchenbau auf der Sandgestätte (obere Wieden) wird in diesem Jahre rüstig fortgeführt. Die Schnelligkeit, mit welcher diese erst vor fünfzehn Jahren zu Bauplätzen abgetheilte Vorstadt sich hebt, machte den Kirchenbau erforderlich, und es wurde daher der Bau auf Kosten des Religionsfondes beschlossen. Die Kirche, 32 Klafter lang und 17 Klafter breit, wird ein gothischer Bau sein, mit drei Lang- und einem Querschiffe, zehn freistehenden Strebepfeilern im Innern, einem in der Mitte durch einen Steinpfeiler getheilten Haupteingange, mit sechseckigem Chor-Abschlusse und hohen gothischen Fenstern, welche über dem Haupteingange dreifach, an den Seitenschiffen zweimal gekuppelt, beim Presbiterium einfach sind und Steinrosetten im Dreipaß tragen werden. Ueber dem Haupteingange wird sich der Thurm erheben, ohne das Kreuz 33 Klafter hoch, mit 3 Etagen und dem Abschlusse über dem Kirchendach, in den ersten beiden viereckig, dann achteckig, mit stilgemäßen Fenstern, Eckpfeilern und Steinrosetten. Auch die Eingänge, besonders die Hauptpforte und die Firste der Schiffe und Strebepfeiler, erhalten figuralische Verzierungen.

Für die Votivkirche ist noch ein Baufond, der eine halbe Million Gulden übersteigt, zur Disposizion und bei der Landeshauptkasse hinterlegt.

Das Modell der Prinz Eugen-Statue, welche gegenüber vom Erzherzog-Karl-Monument aufgestellt und in Fernkorns Atelier angefertigt wird, zeigt den Helden, sprengend auf spanischem Rosse, mit dem Küraß, der breiten Feldbinde, dem Feldherrnstabe und dem spanischen Kostüme. Türkische Trofäen liegen unter den Füßen des Pferdes.

Die Akademie der bildenden Künste hat bei der Regierung den Antrag gestellt, den Hofraum im St. Annagebäude mit Glas einzudecken und sodann in ein Museum zu verwandeln, in welchem insbesondere Skulpturwerke zur Aufstellung kommen sollen.

Unter den Brunnen-Modellen, welche dem Gemeinderathe übersendet wurden, befindet sich eines, bei welchem der Einsender mit dem Motto: „Rasch vollbracht", mit Rücksicht auf den beschränkten Raum des Platzes und der frequentirten Passage durch Anbringung von zwölf Wasserausströmungen dem Bedarfe zu genügen glaubte. Zur Erläuterung der sinnbildlichen Darstellung, die sich auf historische Momente bezieht, dürften einige Worte nicht überflüssig sein. Von den drei Basreliefs zeigt das eine die religiöse Handlung im Heiligthumstuhle, der im Jahre 1360 erbaut, im Jahre 1700 wieder abgebrochen wurde und von der St. Stefanskirche bis zur Brandstätte reichte. Das zweite Basrelief versinnlicht die Turniere der berittenen Bürger, welche in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts regelmäßig am Faschingdinstag in Gegenwart des Bürgermeisters und Stadtrathes auf der Brandstätte abgehalten wurden. Das dritte stellt den lustigen Rath des Herzogs Otto Jneundus vor, der von den glaubwürdigsten Geschichtschreibern als Erbauer der Brandstätte bezeichnet wird. Sein Name war ursprünglich Neidhard Fuchs, er wurde aber vom Jahre 1337 an „Bauernfeind" genannt, weil er der bekannten Sage nach beim Veilchenfest mehrere Bauern einer ihm zugefügten Beleidigung wegen erschlug. Noch im Jahre 1830 besaßen dieses Haus die Bauernfeind'schen Erben. — Der untere Theil des Modelles deutet mithin mit Bezug auf die Brandstätte auf die alte Zeit hin, während in der Hauptfigur die Neuzeit durch die „freie Gemeinde" repräsentirt erscheint.

Der Kaiserwartsaal im Nordbahnhofe, an dessen innerer künstlerischer Ausschmückung bereits seit langer Zeit gearbeitet wird, geht nunmehr seiner Vollendung entgegen. Sein Gewölbe wird außer den Seitenwänden von sechs starken Säulen aus polirtem Granit getragen, deren Kapitäler mit Arabesken aus weißem Stein geschmückt sind. Zur Ausschmückung dienen acht Statuen, welche die Wissenschaft, den Handel, Gewerbe und Industrie und die vier Hauptflüsse des österreichischen Kaiserstaates allegorisch darstellen. Außerdem wurden in dem Saale noch die Standbilder der „Austria" mit dem österreichischen Wappenschilde und der „Vindobona" mit dem Stadtwappen aufgestellt, sämmtlich von dem Bildhauer Hrn. Schönthaler ausgeführt. Hiezu sollen noch vier allegorische Bildsäulen, die Kronländer Oesterreich, Schlesien, Mähren und Galizien repräsentirend, aufgestellt werden, und wird an den Wänden eine Reihe von Freskogemälden angebracht, als: die Stadt Krakau mit einem dazu gehörigen Nebenbilde eine polnische Jagd auf Hochwild in einem Urwalde vorstellend, Troppau mit einem dazu gehörigen Bilde, die Heimkehr von Rinder- und Schafherden von der Weide; die Stadt Olmütz mit einem passenden Landschaftsgemälde als Seitenstück die Stadt Wien mit einem Seitengemälde, die Rebenhügel des Kahlenbergs darstellend.

Die Enthüllung des Maria-Theresia-Denkmals in Wiener-Neustadt findet heute, den 31., statt. Der hiesige Männergesangverein wirkt dabei mit, wie dies bei der Enthüllung des Karl-Denkmals der Fall war. Der Enthüllungsakt selbst wird fotografisch aufgenommen, und Professor Blaas wird ihn über kaiserlichen Auftrag in einem Gemälde darstellen.

Verantwortlicher Verleger:
J. Löwenthal.

Druckerei von
J. Löwenthal.

№ 9. Erster Jahrgang.

Recensionen.

Wien. September 1862.

Monat-Beilage

für bildende Kunst.

Diese Monat-Beilage erhalten die Abonnenten der „Recensionen" gratis.

Das Hauptblatt der „Recensionen" (achter Jahrgang) erscheint jeden Sonntag. — Man abonnirt: Expedizion der „Recensionen" Wien, hoher Markt, 541, im 1. Stock (sowie in allen Buchhandlungen) für Wien mit Zustellung und für die Provinzen mit Postversendung: vierteljährig 3 fl., ganzjährig 12 fl.; für das Ausland vierteljährig 2 Thlr., ganzjährig 8 Thlr. — Einzelne Nummern 30 kr.
Redakzion: Hoher Markt, 541, im 1. Stock.

Inhalt: Die französische Kunst im achtzehnten Jahrhundert. III. — Ueber die Einrichtung von Bildergallerien. — Münchner Kunstbericht. — Die Künstlerversammlung in Salzburg. — Oesterreichischer Kunstverein. — Nekrologe. — Kleine Chronik.

Die französische Kunst im achtzehnten Jahrhundert.

Von **Jakob Falke.**

III.

Was bisher vom Charakter des Rokkoko gesagt worden, das gilt in absolutem Maße von Watteau. Alle Künstler und alle Kunstzweige tragen die Uniform dieser Zeit, und sind von ihrem Geist beseelt, aber Watteau erfand ihr Genre, das ihr allein eigenthümlich war. So ist er ihr erster und eigentlicher Maler geworden, der Maler der Liebe und der Galanterie, der Portraitmaler der Natur in französischer Koketterie, in französischem Kleid, aber ideal oder poetisch angeschaut.

Poesie ist seine ganze Welt, sein Leben, seine Kunst. Die Wirklichkeit gab ihm nichts, um darin glücklich zu sein, oder was sie ihm gab, das erhielt er zu spät, als der Keim des Todes schon in ihm aufgegangen. Aber das Reich der Fantasie war ihm zu theil geworden, in diesem Reich war er Herr und Gebieter, in diesem fand er sein Glück und schuf er ein neues Paradies.

Schon als Knabe war er in der flandrischen Heimat früh mit wandernden Schauspielern in Verbindung gekommen und hatte sich von ihrer Kunst seine Fantasie entzünden lassen. Nach Paris gewandert, machte er erst die Schule eines Heiligenmalers durch. Aber in ihr fand er seine Götter nicht. An der großen Oper, zu deren Dekorazion er unter Leitung Gillots mitwirkte, ging ihm seine Kunst, seine Welt, sein Himmel auf. Was die Oper damals von dem Maler verlangte, das waren die Wunder einer reichen, unerschöpflichen Fantasie, getaucht in die strömende Flut des Lichtes, übergossen mit allen Zaubern des Kolorits. Und hier war Watteau der rechte Mann, und einen Zweiten, der ihm an Reichthum der Erfindung, an Poesie, an Herrschaft über die Zaubermittel: Licht und Farbe, an Schönheit und Grazie geglichen hätte, hat die Bühne wohl nicht wieder gefunden.

Seine Kunst war daher ein Spiel. Die Welt, die er in seinen Bildern erschuf, war wohl ein Abglanz der Wirklichkeit, aber der Wirklichkeit, wie das Dichterauge des Künstlers sie sah, wie sein Herz sie gewünscht hätte. So wurde das Land seiner Kunst ein Ideal der Natur, ein Ideal nach seinem Sinne und dem Geist seiner Zeit, von der Wirklichkeit durch einen breiten Strom getrennt, wie wohl oft ein breiter Streif blauen Himmels die Fata Morgana, der landschaftlichen Gegenstände fantastisches Widerspiel, vom Horizont des Festen abscheidet. Es war das Paradies, das er für seine Zeit wieder erfand, leider nur im Bilde, und die einmal verlorne Unschuld, — eine Tugend, der sich dieses Zeitalter am allerwenigsten rühmen mochte, — konnte er auch nicht wiederbringen.

Die Gaben, womit er das Paradies erfüllte, waren Liebe und Lust, die selige Ruhe der Götter, das selbstvergessene Behagen im Genießen, Vergessenheit der irdischen Schwächen und Gebrechen, Vergessenheit selbst des Allen bevorstehenden Endes. Doch das Letzte versuchte er nur zu schildern, er konnte es nicht. Gerade er, in dessen Brust sich früh der Wurm des Todes einschlich, gerade er kann den melancholischen Zug, welcher der ganzen Zeit angehört, am wenigsten verbergen. Wie das Bild des glücklichen Schlafes uns den Zwillingsbruder in

die Erinnerung ruft, so vermag hier das Bild der vollen Lust, je ängstlicher jede Störung abgehalten, jede Schranke, die der Grazie ausgenommen, aufgehoben werden soll, um so weniger den Gedanken der Endlichkeit und Vergänglichkeit fernzuhalten. Wir sehen ihn nicht, aber wir ahnen den Wurm im rothwangigen Apfel.

Das Leben hatte ihm das Glück versagt, darnach sich sein Herz gesehnt. Schüchtern und von der Liebe verschmäht, floh er die Gesellschaft, obwohl sie ihn später suchte. Die Krankheit erhöhte seine Melancholie, verzehrte seinen Körper, machte ihn vor der Zeit, mit dreißig Jahren schon, zum Bild des Greises, und mit siebenunddreißig legte sie ihn auf die Bahre. Nur die Fantasie hatte bis dahin ausgehalten, und alle die schönen Träume von Glück und Liebe, welche die glühende Sehnsucht darnach entzündet hatte, auf die Leinwand, auf die Wände, auf Fächer, auf Papier, überall hin, wo er dazu Gelegenheit fand, übertragen.

Seine Landschaften sind nicht Porträts der Natur, wie sie das naturgeschichtlich gebildete Auge anerkennen würde. Vielleicht würde man diesen Baum gerade so in der Wirklichkeit nicht finden, jenen andern nicht auf dem Boden, auf dem er steht. In diesem Sinn sind sie Träume, freie Nachbildungen mit der Lizenz des Poeten, aber das muß man zugestehen: sie sind wunderbar geeignet, wozu ihr Meister sie bestimmt hat, Stätten des Glücks und der Liebe und jener „galanten Feste" zu sein, wovon Watteau seinen eigentlichen Namen als Künstler trägt. Funkelnd im Sonnenschein des frischen, thauigen Morgens, oder übergossen mit den duftigen Schatten des dämmernden Abends, ziehen sie unser Auge und Gefühl durch die Reize dichterischer Stimmungen in sich hinein, bis wir, hingegeben unserer Betrachtung, uns verirrt glauben. Die Rose scheint zu duften in ihrem jungen Kolorit, das helle Gras funkelt im Thau; man glaubt die Nachtigall flöten, die Tauben girren, das leichte Gezweige im leisen West rauschen zu hören, wie es das Geflüster der Liebe im Geheimniß der dunklen Laube zu übertönen und dem neugierigen, störungslustigen Wanderer zu verbergen scheint.

Mit Göttern und Halbgöttern, mit Menschen aller Stände belebte er diese Natur. Seine Unsterblichen aber wie seine Sterblichen, es waren doch immer die Menschen, wie er sie kannte, oder wie er sie nach dem Bilde derer schuf, die er beobachtet hatte. Die Welt, in der er lebte, war das Theater, und von daher stammten seine Modelle oder vielmehr seine Ideale. Freilich zeigten sich die Prinzessinnen von Geblüt damals nicht anders als die Prinzessinnen der Bretter. Seine Musen waren nicht die Gottheiten des theatralischen Olimp, sondern wirkliche Mitglieder der Oper und des Ballets, und von nicht anderem Schlage gaben sich die hochgeschürzten Hirtinnen in kurzen Steifröcken zu erkennen. Es war Alles eine und dieselbe verkleidete oder auch unbekleidete Welt, die sich bald in dieser, bald in jener Maskerade gefiel.

Was man daher nicht bei ihm suchen darf, ist Individualisirung von Ständen oder Persönlichkeiten, Charakteristik der Köpfe, Heroismus im Handeln oder Leiden, überhaupt dramatisches Leben, bewegte Leidenschaft. Thun und Leiden hätten in gleicher Weise zu der heiteren, seligen Götterruhe, die in seinem Reiche herrschte, nur schreiende Mißklänge abgegeben. Watteau's Geschöpfe kannten nur eine Leidenschaft, die Liebe, und auch diese nicht in ihrer schreckbaren leidenerregenden Gestalt, sondern als stillfriedlichen Genuß; Zorn, Neid, Haß und wilde Eifersucht waren verbannt. Die Unthaten verstiegen sich hier nicht höher als bis zu einem geraubten Kuß, der schon vergeben war, ehe er genommen wurde. So scheint dieses neu geschaffene Paradies in der That einen sehr unschuldigen Anstrich zu haben; doch ist es wirklich nur ein Anstrich. Wenn wir in diesen Junonen und Hirtenmädchen die Angehörigen der Bühne erkennen, so finden wir auch in ihnen trotz des frischrosigen Kolorits die Kinder der Welt, die schönen Sünderinnen aus der Zeit der Regentschaft wieder, die sich im Spiel einer unschuldigen, scheinbar natürlichen Welt gefallen, wie man es denn vorzugsweise liebt, spielend das vorzustellen oder sich vorzugaukeln, was man sich am meisten ersehnt oder am meisten vermißt. Je tiefer die Welt selbst im Laster und in der Verkünstelung steckte, destomehr suchte sie nach den reinen Zuständen der ursprünglichen, unverdorbenen Natur, freilich nur in der Fantasie, nur im Bild und im Scherz. Natürlich konnte die Unschuld, die sie sich erfand, nur eine geschminkte sein.

Auch in Watteau's Kunst steckt die Sünde, aber verborgen unter der Grazie, unter Schönheit und Poesie. Grazie und Schönheit tragen freilich bei ihm das Gepräge der Zeit, sie sind gefallsüchtig, kokett. Er hatte sie ja den Königinnen der Bretter abgesehen, welche Mienen, Stellungen, Bewegungen der Arme und Hände, das Lächeln des Mundes und das Spiel der Augen vor dem Spiegel einstudirt hatten, um sie mit kunstfertiger Sicherheit vor dem Publikum handhaben zu können. Wir müssen uns ein wenig daran gewöhnen, wir müssen

Watteau's Grazie und Schönheit etwa mit den Augen eines kunstverständigen Abbé von damals prüfen, dann werden wir uns seinen eigenthümlichen Reizen nicht verschließen können, ja wir werden es vielleicht bis zu einer bedingten Bewunderung bringen.

Lancret, Watteau's Schüler, schien, wie er glücklicher im Leben war, seinen Meister auch im Künstlerruhm fast zu überholen, aber wohl nur, weil er mit der Zeit tiefer in die Manier hinabstieg. Watteau war das Genie, Lancret hatte Geist und Geduld. Anfangs Kupferstecher und mit religiösen Gegenständen beschäftigt, fand er plötzlich das Land seiner Kunst, als er Watteau's Fantasiebilder sah und als Watteau ihn aus dem Atelier in die Natur hinausführte.

Boucher, der dritte zu diesen beiden, hatte das Glück oder Unglück später zu kommen. (1704—1770) und das ganze Götterleben des achtzehnten Jahrhunderts fast bis ans Ende mit auszukosten. Man kann nicht sagen, daß die Gesellschaft Ludwig's XV. in der Lasterhaftigkeit und Schamlosigkeit weiter gegangen wäre als die der Regentschaft, aber wenn noch allenfalls ein Bischen Ernst übrig gewesen, so ging das nun völlig verloren. Je näher man dem Abgrunde kam, um so muthwilliger, leichtsinniger, thörichter, frivoler geberdete man sich. Lachend über jede Kleinigkeit, haschend nach einem Witz, einem Bonmot, einer Chanson, einer Skandalgeschichte als den großen Ereignissen des Tages, lebte man in scheinbarer Unbefangenheit und Fröhlichkeit dahin. Ueber das drohende schwarze Gewitter warf man ein rosiges Licht und täuschte sich selbst mit eitler Lüge und Verblendung.

Solch ein Blendwerk ist die Kunst Boucher's durch und durch, ein künstliches Zauberwerk aus der Laterna magica seiner Fantasie, eine Welt, die durch den Wink seines Stabes hervorgerufen erscheint und mit ihrem Meister wieder in die Nacht hinabsinkt. Sie hat keine andere Wahrheit, als daß sie in Sinnlichkeit, in Fröhlichkeit, in Falschheit und gezierter Koketterie ein Parallelismus, ein Spiegelbild jener lügenhaften Zeit ist. Es ist eine Feenwelt, wo Alles lacht und liebt wie in ewiger Götterlust, als ob nicht ein und derselbe Abgrund diese Kunst und diese Zeit, das ganze Sodom und Gomorrha, mit einander verschlingen würde.

Seine Feenwelt hat wenig mit der wirklichen Natur gemein. Watteau kannte doch die Natur und liebte sie, wenn er sie auch mit dem trunkenen Auge des Verliebten wiedergab, der das Individuelle vergessen, aber den allgemeinen Eindruck in verklärter Schönheit festgehalten hat. Aber Boucher kannte sie nicht und verstand sie nicht; er fand weder Harmonie noch Reiz in ihr. Seine rosig blaue Landschaft, sein Himmel, seine Bäume, das bläuliche Gras, Alles ist so, als ob er niemals ihre Vorbilder in der Wirklichkeit gesehen hätte. Und so sind seine Menschen, seine Götter, die alle wie Geschöpfe des Theaters und der Kunst aussehen. Wenn man freilich die Pariser von damals mit ihnen vergleicht, so sieht man wohl, woran und wie sich sein Formen- und Schönheitssinn gebildet hat. Er konnte an einem und demselben Tag eine Heilige, eine Nimfe, eine Venus, eine Herzogin, eine Schauspielerin malen, aber er konnte es leicht, denn sie alle, einerlei ob sie der Kirche oder der Hölle dienen sollten, hatten als Modell nur die Herzogin oder Schauspielerin.

Will man Boucher's Kunst sich aber als eine verzauberte Welt gefallen lassen und die Natur und die Griechen dabei gänzlich vergessen, so wird man seine Schwärmerei immer noch mit einigem Vergnügen betrachten können. Man wird gern in das fröhliche Leben seiner Hirtinnen und Nimfen, die „mit Rosen genährt" erscheinen, einstimmen, man wird sich gern in den bläulichen Duft der sanften Landschaft verlieren und sich in der dämmerigen Luft seiner Boskette einschläfern, lassen. Man wird zu träumen glauben, und wenn man erwacht und sieht, daß es nur ein Traum war, daß diese Welt nie existirt hat, noch existiren konnte, so mag man sich doch freuen, einen Augenblick die Gegenwart vergessen zu haben.

Wenn man die französische Gesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts als den „verlornen Sohn" der Geschichte betrachten will, — jedenfalls hatte sie Brüder von gleicher Art —, so war auch Boucher ihrer in solcher Beziehung nicht unwürdig. Er selbst spielte den verlornen Sohn sein Leben lang. Mit leichter Schöpferkraft begabt, hatte er große Einnahmen, lebte aber auch wie ein Verschwender auf großem Fuß und gab die glänzendsten Feste im zeitgemäßen Stil. Dasjenige darunter, welches am berühmtesten geworden, war das „Fest der Götter", wobei er selbst den Jupiter spielte, während seine Geliebte als Hebe gekleidet, den Gästen Ambrosia schenkte.

Boucher war einer der ersten unter den Heroen dieser trunkenen Gesellschaft, der ins Grab sank, als schon ihr Kranz von Rosen und Efeu zu welken begann. Seiner würdig sank er um, den Pinsel in der Hand, vor seinem letzten Bilde „Venus bei der Toilette". Nicht lang nach Boucher starb der König und bald nach

*

ihm oder schon vor ihm die ganze Reihe der großen Namen vom Geist und der Schönheit, von der Bühne, von der Wissenschaft und Literatur. Nur die wahre und letzte Venus, Madame Dubarry, blieb übrig, um die Buße auf ihr Haupt zu nehmen. Die Schrecken des Revoluzionstribunals löschten endlich das ewige Lächeln von den erblaßten Gesichtern.

Hundert Schüler hatte Boucher, aber keine Schule. Sein Tod (1770) stand dem Untergange dieser Zeit so nahe, daß alsbald in der raschen Umkehr des Geschmacks, in der Umkehr der Welt das ganze Genre vertilgt und der Vergessenheit anheimgegeben war. Die Welt war auf einmal wieder ernst, blutig ernst geworden, die Grazien waren entflohen, die Musen brüllten Revoluzionsgesänge, und David malte Tirannenmord.

Wenn Boucher als Künstler sich so in seine verzauberte Welt hineingelebt hatte, daß er darüber die Natur vergessen oder übersehen konnte, so gab es doch andere Künstler seiner Zeit, die Auge und Herz für sie wieder öffneten. Am glücklichsten darin waren Chardin und Vernet, und im beschränkten Sinne auch Latour und Greuze. — Chardin strebte in seinen reizenden Genrebildern aus der bürgerlichen Häuslichkeit nach der Einfachheit der Natur, und wenn er hierin in Naivetät und Wahrheit die Holländer nicht ganz erreichte, so steht er ihnen an Liebenswürdigkeit völlig gleich. Josef Vernet schaute die Natur mit großem Auge an und liebte sie mit Leidenschaft, wenn auch nicht mit der Wildheit Salvator Rosa's. Er suchte die Stürme unerschrocken auf und ließ sich an den Mast binden, um die empörte See beobachten zu können. Diese Natur, die echte und wahre, war eine neue, unbekannte Welt für die Pariser, die Watteau noch nicht vergessen hatten, die für Boucher schwärmten und in diesem Feenlande sich zu Hause fühlten. Vernet entdeckte ihnen das Meer und schuf Frankreich eine Marine, in welcher Ludwig XV. selbst einen Ersatz fand für den Verlust seiner Flotte, als die Engländer sie vernichtet hatten. Allerdings zeigte sich Vernet größer zur See als irgend ein französischer Admiral.

Latour, der berühmte Pastellmaler, war der Nachfolger Rigaud's. Hat dieser aus der Zeit Ludwig's XIV. und der Regentschaft in seinen Porträts Alles der Nachwelt überliefert, was nur Rang, Ruhm und Ruf besaß, so that Latour ein Gleiches mit der nachfolgenden Zeit bis zur Revoluzion. Alle die schönen Frauen, die Filosofen, die „Geistreichen" und die Staatsmänner saßen Latour, und das Atelier des ebenso beliebten wie gebildeten Künstlers wurde von den Größen und Berühmtheiten des Tages nicht leer. Er schließt sich den Realisten dadurch an, daß er von der Schablone abging und mehr als ein anderer Porträtmaler nach Rigaud es verstand, unter dem allgemeinen Gewande der Zeit die Individualität herauszufinden und sie in strenger Zeichnung festzuhalten, trotzdem er nachgab und die Frauen malte, wie sie sein wollten, mit den falschen Lilien und Rosen und den lächelnden Mienen. Auch läßt sich wohl nicht leugnen, daß die Vorliebe für das Pastell, wie sehr er es auch mit Transparenz und Farbe zur Wirkung bringen mochte, doch ein wenig nach der Schwäche und Glätte des Rokkoko schmeckt.

Greuze hatte den Vortheil etwas später zu kommen als die Genannten, und so ward es ihm leichter mit den falschen Heiligen, mit Venus und den Amoretten, mit den Nimfen und Driaden und dem ganzen Olimp zu brechen. Er suchte seine Gegenstände in dem auf, was er um sich herum im Leben fand; er mischte sich unter das Volk, ging auf das Land und malte, was ihm schön und würdig erschien. So begann Greuze in der bildenden Kunst dasselbe Genre, welches gleichzeitig Diderot im Drama mit seinem „Hausvater" geschaffen hatte, das bürgerliche Schauspiel, — und, eigenthümlich für den Franzosen, schlug Greuze hier denselben Ton an, der sich damals in Deutschland in der Sentimentalitätsperiode unter Schluchzen und Thränenströmen laut machte, den Ton der Rührung. Offenbar ist das in beiden Ländern die gleiche Wirkung der gleichen Ursache, der Durchbruch des Weltschmerzes über die Falschheit und Entartung der Zeit, die Reakzion des Herzens, des Gefühls gegen die Verschrobenheit, den Zwang und die Kälte des gesellschaftlichen Lebens, in der Kunst noch besonders die Empörung des Gemüths gegen eine Manier in Form und Gegenstand, in welcher die Mode regierte und das Herz ausgeschlossen war. Aber in Frankreich vermochte dieser Ton nicht Volksstimmung zu werden wie in Deutschland; die Zeit war zu kurz, denn während man noch mit dem einen Fuß im Sinnentaumel des Rokkoko stand, setzte man den anderen schon in das wilde Meer der Revoluzion.

Greuze war stark in der Rührung, überhaupt im Ausdruck der bürgerlichen Leidenschaften. Seine Bilder sind oft wahre Dramen von der Gattung der Rührstücke. Nur sind sie leider auch in anderer Beziehung Schauspiele; denn wenn es Greuze auch gelang, im Stoff zur Wahrheit zurückzukehren, so konnte er sich

doch von der theatralischen Manier nicht losmachen. Darin trägt auch er den Zopf der Zeit. Er sah und studirte die Natur und kannte sie durch und durch in allen Geheimnissen, aber sie war nicht überall nach seinem Geschmack, und er nahm sich die Freiheit sie zu meistern. Auch seine Figuren hatten es noch nicht zur Freiheit in Bewegung und Ausdruck gebracht; sie gaben sich „Airs", nahmen Stellungen an und thaten, als ob sie auf der Bühne wären und spielten, nicht mitten im wirklichen Leben ständen, handelten und litten.

Das Genre von Greuze hat sich fortgepflanzt bis auf die Gegenwart, denn die Wilkie, Flüggen u. a. sind, mit Abstreifung der Manier, seine Nachfolger. Aber der Zusammenhang erscheint doch nicht so unmittelbar, oder ist, wenn nicht ganz abgebrochen, doch über dem Lärm, den die wieder erneuerte Antike machte, in Vergessenheit gerathen.

Als der Tipus dieser Antike der Revoluzion und des ersten Kaiserreichs gilt David, und mit Recht; aber er war weder der Bahnbrecher noch der größte Meister dieser Periode. Der Erste, der den entarteten Geschmack zu den Griechen zurückzuführen gedachte, war Vien; als solcher galt er dem achtzehnten Jahrhundert, aber er ist dann vor dem Ruhme David's, seines Schülers, verschollen. Derjenige aber, der nach der wahren und ewigen Schönheit strebte, der Wärme, Liebe, Seele in seine Bilder zu gießen verstand, war Prudhon, der erst später Anerkennung fand, als die Revoluzion sich ausgetobt hatte. Prudhon wird ein Künstler bleiben, David nur eine kunstgeschichtliche Erscheinung.

Aber [illegible]ere ist, wie gesagt, der charakteristis[illegible] revoluzionären Kunst. Er war Revolu[illegible] Republikaner durch und durch im politischen Leben wie in der Kunst, von eisiger Strenge und Kälte, rücksichtslos, starr, schneidend und unbarmherzig bis zur Fühllosigkeit, nie heiter, nie lächelnd, nach großen Gedanken und großem Ausdruck trachtend, aber doch ohne wahre Größe weil ihm die der Seele fehlte. Das gilt von David dem Menschen, dem Konventsmitglied und dem Künstler. Franzose war er gar nicht, sondern lebte nur in den Griechen und Römern, wie er sie ansah.

Er war ein Neffe Boucher's, als dessen Schüler er begann. Aber Boucher erkannte den Zwiespalt und führte seinen Neffen zu Vien. Schon damals mußte sich seine Richtung aussprechen, aber noch zu früh für die Zeit und ihren Geschmack, denn er unterlag dreimal in der Bewerbung um den Preis für Rom. Dennoch gelang es ihm dorthin zu kommen, wo mit Mengs und Winckelmann die Liebe für das Alterthum neu entflammt war. Als er zurückkam, war seine Weise völlig fertig, ganz antik in Formen, Kostüm, bis in jede äußerliche Kleinigkeit von Möbeln und Geräthen, nur ohne den Geist und die Seele. Hatte er vor wenig Jahren um deswillen den Preis nicht erlangen können, so fand 1785 sein erstes Bild „Der Schwur der Horazier" den lautesten Beifall. Die Welt war mittlerweile eine andere geworden, die Strömung der Revoluzion ging bereits in hohen Wogen, und es war der Geist des Neuen, der seiner Kunst simpathisch zujauchzte. Die Revoluzion hatte schon ihren Hofmaler gefunden, ehe sie fertig war. Es war wie ein Hohn für das absolute Königthum des Rokkoko und Kotillon, wenn Ludwig XVI. diesen Maler zu seinem ersten ernannte und ihn so auf den Stuhl setzte, den Boucher eingenommen hatte. Er füllte ihn grade so aus und spielte dieselbe Figur darauf, wie Robespierre und dann Napoleon I. auf dem Thron der Ludwige. Es war eine eigene Ironie des Schicksals, daß David, der keinen Tirannen malen wollte, aller dreier Hofmaler wurde, des legitimen Königs, der Revoluzion und des Usurpators. Aber wohl nur Marat feierte er mit der Kunst und dem Herzen zugleich, dem Cäsar widmete er die Kunst, und dem ersten Herrn vergalt er durch die Unterschrift zum Königsmord.

Davids Kunst ist unerbittlich, so streng und korrekt in ihrer Zeichnung, daß unter ihrer Härte, Herbigkeit und Kälte aller Reiz, alles warme, frische Leben erstarrt. Die Farbe ist ihm nichts. Durch die Zeichnung nach den Antiken gebildet, kennt er nur die Linie und malt nur Statuen. Seine Manier ist der ausgesprochene Gegensatz der vorausgehenden, das andere Extrem, aber darum nicht weniger Manier. Bei ihm Alles bitterer Ernst, Strenge und beabsichtigte Größe, dort Heiterkeit, Kaprice, Weiche und der Reiz des Gefälligen.

Waren Boucher, seine Zeit und seine Kunst noch der verlorne Sohn ohne Reue und Umkehr gewesen, so war jetzt allerdings die Zeit der Pönitenz gekommen. Wie die Gesellschaft in der Revoluzion, so büßte die Kunst für ihre Sünden, ihre Willkür, ihre Ausschweifungen, ihre Uebertretungen der ewigen Schönheitsgesetze in der Zwangsjacke Davids. Nach gethaner Buße erhielt sie Absoluzion, und mit der Absoluzion die Freiheit wieder, in der sie im Ganzen bis auf die Gegenwart gelebt hat. Wenn nun das Cäsarenthum

wieder in den Geschmack des Rokoko hineinlenkt, wie wir im Anfange sagten, so dürften aus einer Vergleichung mit der römischen Kaiserzeit, der damaligen Kunst und der damaligen Zustände innere Gründe unschwer aufzufinden sein.

Ueber die Einrichtung von Bildergallerien.

Von **W. F. Exner.**

Wenn wir von Neuem die oftgehörte und überhörte Klage über die mangelhafte, dem Zwecke widersprechende Einrichtung unserer Kunstsammlungen hier vorbringen, so liegt die Veranlassung nicht etwa in jener boshaften, uns Kritikern besonders gerne angedichteten Laune, sich mit unerschöpflicher Lust in Jeremiaden über öffentliche Einrichtungen ergehen zu lassen, und zwar um so weniger, da das dort Versäumte nicht mehr nachzuholen ist; aber unter den vielen Neubauten unserer Stadt wird hoffentlich auch ein Museum, ein Künstlerhaus ꝛc. erstehen und — hic Rhodus, hic salta! rufen wir, indem wir die Fehler unserer Ausstellungen zur wohlverstandenen Beachtung, die Vorzüge ausländischer Bildergallerien zur Nachahmung, beleuchten und somit das nöthigste Materiale zur umfangreichsten Benützung jener bald zu bietenden Gelegenheit vorlegen.

Der Kunstsammlungen sind in Wien nicht wenige: einige größere, mit strengster Kritik gesammelte, kleinere kunstliebenden Privaten angehörige und mit unverkennbar gutem Geschmack zusammengestellte und endlich permanente und periodische Kunstausstellungen. In keiner dieser Gallerien ist auf eine zweckgemäße Einrichtung des Ausstellungsraumes in jenem Grade Rücksicht genommen, als es die Würde der Kunst und die Würdigung ihrer Produkte erfordert. Für das Lebenselement jedes Kunstwerkes, das Licht, ist in so unpassender Weise Sorge getragen, daß der Beschauer von einem Standpunkte auf den andern eilen muß, um nur ein halbwegs übersichtliches Anschauen eines Bildes zu gewinnen, häufig genug jedoch einen solchen günstigen Punkt ganz vermißt oder den endlich gefundenen von glücklichen Errathenden bereits dicht besetzt findet. Ein solcher Uebelstand veranlaßt nicht blos Ungerechtigkeit gegen manchen Künstler und seine Produkte, sondern er verleidet auch, begleitet vom Mangel an jedem Komfort und an einer schon für die Erhaltung der Künstlerwerke nothwendigen Ventilazion dem kunstliebenden Publikum den ernsten Willen, durch häufigen Besuch der Kunstsammlungen seinen Geschmack zu bilden. Eine Bildergallerie in den langen Winterabenden durch eine wohl angebrachte Gasbeleuchtung zugänglich zu machen ist schon gar etwas in unserer Weltstadt nie Gehörtes, also auch ein nicht Begriffenes.

Wenn man nicht anstehet, den Engländern ihre unermüdlichen Bestrebungen zur Entwicklung des Handels und der Industrie zum Vorwurfe zu machen, so können wir ihnen auch den nicht erlassen, daß sie für die Pflege der Künste überhaupt und die der bildendenden insbesondere schon dadurch viel gethan haben, daß sie denselben dauernde und ihrer würdige Sitze angewiesen haben. Mit Benützung der in den Münchener und Dresdener Gallerien gemachten Erfahrungen haben tüchtige Ingenieure Englands der zweckmäßigen und passenden Einrichtung von Bildergallerien eingehende Studien gewidmet, und die Regierung so wie kunstliebende Private haben dieselben in den Bildergallerien des South-Kensington, in der des gegenwärtigen Ausstellungsgebäudes u. s. w. verkörpert. Die folgende Beschreibung der erstgenannten Sammlung wird zeigen, daß daselbst für alle Anforderungen die man an eine solche Sammlung stellen kann, in aufmerksamer Weise Sorge getragen ist, wenn auch immerhin Verbesserungen nicht ausgeschlossen sind, daß aber ganz besonders die Vertheilung des Lichtes in einer Weise angeordnet ist, die wir als Muster für unsere neuen, freilich nur erst projektirten, Kunstsammlungen anempfehlen.

Der obere, für die Ausstellung von Gemälden bestimmte Raum des South-Kensington-Gebäudes ist eine lange, nicht sehr hohe Halle ohne Seitenfenster, an der Decke mit zwei ziemlich flach gekrümmten Halbbögen (Wölbungen), welche von wenig vorspringenden Karniesen getragen, sich an die Seitenwände anschließen und über dieselben um je ein Viertel der ganzen Breite des Saales hinaustreten. Ueber diese Bögen in einer Höhe von 2 Fuß erhebt sich ein sehr stumpf zulaufendes Dach, welches zu beiden Seiten des Dachfirstes eine Ausdehnung von je ein Viertel der Saalbreite hat, somit die andere Hälfte der Decke einnimmt. Dieses Dach, aus dicken Glasplatten bestehend, versorgt den ganzen Raum mit einer großen Lichtmenge auf die passendste Weise; der größte Uebelstand nämlich, den das von Seitenfenstern einfallende Licht in einer Bildergallerie veranlaßt, ist die Reflexion der Lichtstrahlen von dem glänzenden Firnisse der Bilder, indem die wie von einem Spiegel zurückgeworfenen Strahlen in das Auge des Beschauers gelangen, dort den Eindruck eines Bildes von dem Fenster

hervorrufen, und die Betrachtung des Gemäldes unmöglich machen. Durch die an der Decke angebrachte Oeffnung werden aber die Bilder so beleuchtet, daß das reflektirte Licht sehr hoch und im ungünstigsten Falle etwas höher als Manneshöhe, d. i. 6' vom Boden der Halle auffällt; so zwar, daß der vom äußersten Rande des Oberlichtes auf den höchsten Punkt, der Seitenwand, also unter den Karnies auffallende Lichtstrahl gerade gegen die Mitte des Saales zurückgeworfen wird, während näher an dem Dachfirst durchgehende und tiefer unten einfallende Strahlen auch näher bei den Seitenwänden reflektirt werden. Die oberste Reihe der Bilder, welche etwa einen Fuß unter dem Karniese aufgehangen sind, wird somit durch die ganze Länge des Saales von der Mittellinie desselben deutlich und ohne jeden störenden Lichtreflex sichtbar; die weiter nach unten hängenden Gemälde können durch Nähertreten zur Seitenwand besichtigt werden. Durch eine solche Regelmäßigkeit der Lichtvertheilung wird der Besucher in kürzester Zeit mit dem passendsten Standpunkte zur Betrachtung der Gemälde bekannt gemacht, und selbst bei zahlreichem Besuche der Gallerien theilt sich die Menge nach der verschiedenen Höhe der zu beschauenden Bilder unwillkürlich in geordnete Reihen, aus denen jeder Einzelne mit Muße und Ruhe ein beliebiges Kunstwerk betrachten kann, indem er sich von der Mitte der Halle, wo die an beiden Seitenwänden oben aufgehängte Bilder-Reihe deutlich übersehbar ist, gegen die eine oder andere Wand nach Verhältniß zurückzieht, wenn er bezüglich der niederer hängenden Gemälde sich desselben Vortheiles erfreuen will.

Das über die Lichtreflexion Gesagte noch mehr zu veranschaulichen, denke man sich die Wände unter dem Karnies, von welchem die Halbbögen getragen werden, mit Spiegeln bedeckt, bis zu einer Höhe von 10' über dem Fußboden. Ein Strahl, der von dem äußersten Rande der Oberlichte auf den höchsten Punkt dieses Spiegels einfällt, wird in der Mitte des Saales in einer Höhe von 5' über dem Boden zurückgeworfen, also gerade in das Auge einer Person gewöhnlicher Größe gelangen und dort das Bild des Daches zeigen; Bilder, die von weiter unter dem Karniese und näher an dem Fußboden auffallenden Strahlen erzeugt sind, werden nun sichtbar, wenn der Beschauer von der Mitte näher gegen die Seitenwände der Halle tritt.

Die Lichtquantität selbst ist, wie erwähnt, eine sehr bedeutende, weil die Oeffnung der Oberlichte die halb Breite des Saales einnimmt, und außerdem die Halbbögen zu beiden Seiten das auf sie fallende Licht fast parallel zu den Seitenwänden reflektiren.

Auch die neuere Manier der französischen Maler, die ihrer wunderlichen „Genialität" halber verderbliche Bewunderung und Nachahmung findet, ist von der Umsicht des Ingenieurs nicht unberücksichtigt geblieben; damit nämlich die reliefartige Malerei jener Bilder durch die bei so starker Beleuchtung unvermeidlichen grellen Schatten nicht gestört werde, ist durch ein richtiges Verhältniß der Saalhöhe und Breite zur Oeffnung der Oberlichte Sorge getragen, daß die Strahlen nur unter sehr stumpfen Winkeln auf die Bilder einfallen und diesen bei der geringen Höhe des Saales (von nur $14\frac{1}{2}$') eine gleichmäßige Beleuchtung geben. —

Um aber auch die Gallerie bei nächtlicher Beleuchtung zugänglich zu machen, wurden dafelbst Versuche mit Gasbeleuchtung gemacht, die zu den besten Resultaten führten. Wie sehr eine solche Einführung wünschenswerth sei, haben wir zu erfahren wohl genugsam Gelegenheit gehabt, wenn wir alljährlich in den Winter-Monaten den Besuch unserer Kunstausstellungen und Bildergallerien, sogar der als Sammlung an und für sich ausgezeichneten kaiserlichen Gemälde-Gallerie im Belvedere nur auf wenige Stunden des Tages kärglich zugemessen sehen, oder wochenlang auf denselben ganz verzichten müssen.

Die künstliche Beleuchtung der South-Kensington-Gallerie besteht in einer unter dem Dachfirste zu diesem parallel laufenden Röhre, an welcher zu beiden Seiten und in sehr großer Anzahl sogenannte „Fischschwanz"- (oder „Schmetterlings"-) Brenner an ellbogenartigen, nur zwei Zoll langen Röhrchen sich befinden. Durch die kleine Entfernung dieser von der Mittelröhre kann die Beleuchtung als von dieser selbst ausgehend angesehen werden, und da dieselbe sich gerade in dem Kreuzungspunkte jener Strahlen befindet, welche, wie vorerwähnt als die höchsten an den äußersten Rändern der Oberlichte einfallen, so wirkt die Gas-Beleuchtung genau so wie die des Tageslichtes, als eine unter demselben Winkel auf die Bilder fallende. Da ferner die Röhre höher liegt, als die beiden Halbbögen, so bleiben dieselben zum Theile gar nicht, zum Theile derart beleuchtet, daß die Strahlen aus denselben nicht gegen die Seitenwände, sondern zum Fußboden der Halle zurückgeworfen werden. Die Schatten der Röhre selbst fallen zu beiden Seiten in das höher liegende Dach hinein und üben sonach keinerlei störende Wirkung aus.

Die Ventilazion die an und für sich für die Erhaltung der Bilder ebenso nothwendig als für das Publikum angenehm ist, wird hier durch den Umstand noch wichtiger, daß die bedeutende Menge von Gasflammen und die im Winter auch vorhandene Heizung einen steten Luftwechsel erfordert. In Bezug auf letztere sei gleich bemerkt, daß die Heizvorrichtung mehrere Sisteme von Luftheizungen verbindet, und dadurch eine allzugroße Trockenheit der erwärmten Luft, sowie der unangenehme Brandgeruch derselben vermieden und gleichmäßige mittlere Wärme hervorgebracht wird.

Für die Ventilazion ist durch Oeffnungen gesorgt, welche sich zwischen den Wölbungen und dem äußeren Dache befinden, und an den ersteren durch ornamentale Ausschnitte verborgen sind; die Luftströmung wird im Sommer durch hier angebrachte Gasbrenner, im Winter durch die natürliche Erhitzung gefördert, welche das rasche Ausströmen der erwärmten verdorbenen Luft des Saales an den ornamentirten Platten veranlaßt. Die Zahl solcher Ventilazions-Oeffnungen ist eine sehr große, und die Lage derselben an der Decke der Halle unterstützt derart das natürliche Aufsteigen der schlechten, leichteren Luft, daß in dem kurzen Zeitraume von drei Minuten im ganzen Saale ein vollkommener Luftwechsel vor sich geht, vorausgesetzt, daß durch jede solche Oeffnung in der Sekunde ein Kubikfuß Luft ausströmt. Es wurde uns wiederholt versichert, daß bei Anwesenheit von 3000 Personen in der Gallerie und trotz einer Zahl von mehreren hundert Gasflammen sich nie eine unangenehme, drückende Schwüle bemerkbar gemacht hätte. Zum Ueberflusse sind aber noch an der Glasdecke mehrere Fenster zum Oeffnen eingerichtet, und an den Seitenwänden wie am Fußboden vorhandene zahlreiche Oeffnungen stets bereit frische Luft einzulassen.

Die innere Dekorazion der Gallerie ist eine sehr einfache und durchaus schmucklose, um die Aufmerksamkeit des Beschauers nicht von den Gemälden abzuziehen. Die Halbbögen sind mit einem matten Grün gemalt, der eigentliche Aufhängeraum der Bilder unter dem Karniese mit drei hellen Farbentönen in Grau bedeckt, von welchen sich die Bilder auf das vortheilhafteste abheben.

Ueber die Einrichtung der Bilder-Gallerien des jetzigen Ausstellungsgebäudes wird nach dem Vorhergehenden wenig der Erwähnung Werthes zu sagen übrig bleiben, da dieselbe der Hauptsache nach mit der der South-Kensington-Gallerie übereinstimmt; nur sind die Dimensionen der ersteren in denselben Verhältnissen größere und in manchen unwichtigeren Beziehungen mußte sich die Gallerie, als ein Theil des mächtigen Ausstellungspalastes, den Verhältnissen desselben anpassen.

Münchner Kunstbericht.

Die Propiläen. — König Ludwig's Denkmal. — Kaulbach's „Zeitalter der Reformazion." — Schwind's „Jungfrau." — Zeughausbau. — Restaurazionen.

ew—. Nach monatelanger Dürre fängt unsere künstlerische Witterung an, außerordentlich fruchtbar zu werden. Aus allen Schleusen regnet es monumentale Kunstwerke, so daß Ihr Berichterstatter Mühe hat, Alles aufzufangen und Ihnen zu überbringen. Um die Mitte vorigen Monats begann ordnungsmäßig die Architektur mit Eröffnung der Propiläen; dann folgte die Plastik mit König Ludwigs Monument; vor wenigen Tagen endlich hat Kaulbach den längst mit Spannung erwarteten letzten Karton zum Berliner Museumstreppenhause, „das Zeitalter der Reformazion", dem großen Publikum zugänglich gemacht und so der Kritik die verlockende Gelegenheit geboten, die Leistungsfähigkeit unserer Kunstschule an drei hervorragenden Werken sämmtlicher bildenden Künste von Neuem zu prüfen.

Fürchten Sie jedoch keine historische Abhandlung, zu der ein solcher Augenblick den stets auf Generalisirung der Thatsachen, auf möglichst weite Ausblicke in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bedachten deutschen Kunstschriftsteller allerdings wie kein zweiter verführen könnte. Ich will mich bemühen, ganz bei der Sache zu bleiben, und jedes Ding mit seinem eigenen Maße zu messen. Wenn dieses Maß nicht immer ein rein künstlerisches ist, so mögen Sie dies nicht mir, sondern den Objekten selber zuschreiben.

Gleich bei L. von Klenze's „Propiläen" drängt sich uns nämlich ein doppelter Standpunkt der Beurtheilung auf. Von dem einen, dem rein architektonischen aus betrachtet, wüßte ich wenige moderne Werke zu nennen, welche im Ganzen genommen großartiger angelegt, feiner durchgebildet und mit mehr technischem Geschick ausgeführt wären. Nur die Bemalung des Inneren wird schwerlich das auch nur halbwegs gebildete Auge jemals befriedigen können, da die Farben weder im Geiste der baulichen Formen vertheilt, noch ansprechend ausgewählt und mit Sorgfalt zusammengestellt sind. Wir wurden durch diese theils verwaschenen, theils dicken und schweren

Töne lebhaft an die Zeiten erinnert, in denen u. A die schreckhafte Polichromie der hiesigen Postgebäudehalle entstand, Zeiten, welche die polichromen Darstellungen antiker Tempel nur durch kolorirten Kupferstich zu veranschaulichen verstanden. Man sollte meinen, daß die Dekorazionsmaler unserer Tage, besonders wenn sie bei einem Künstler von der gelehrten Bildung eines Klenze in die Schule gegangen sind, ihrem Hittorf, Zanth und Semper, wir meinen nicht in den Prinzipien, aber in der technischen Behandlung der baulichen Malerei etwas mehr abgelernt haben könnten. Allein diese bloß formalen Betrachtungen sind, wie gesagt, nicht das Einzige, wozu der interessante Bau uns unwillkürlich anregt. Ein Anderes ist seine gelehrte Seite Und daß er eine solche hat, wird Niemand in Abrede stellen, der in Förster's „Bauzeitung" vom vorigen Jahre die erläuternden Bemerkungen gelesen hat, mit welchen der berühmte Architekt die Publikazion seiner jüngsten Schöpfung begleitet. Dort wird u. A. die Gesammtanlage des Baues, nämlich das Thürmepaar mit niedrigerer Zwischenhalle, welche sich vorn und rückwärts durch einen dorischen Portikus öffnet, durch analoge Anlagen des Alterthums motivirt. Wir wollen die archäologische Solidität dieser Begründung hier nicht untersuchen. Das steht wohl ohnedies fest, daß eine Aufgabe wie die vorliegende, nämlich ein Prachtthor mit monumentaler Beziehung auf den griechisch-türkischen Befreiungskampf und die Begründung der neu-hellenischen Dinastie, zur Anwendung hellenischer Bauformen unmittelbar hindrängt. Die Frage bleibt aber, ob es bei deren Reprodukzion auf die bestimmte Nachahmung eines antiken Werkes ankommt, oder ob nicht vielmehr jede Anlage erlaubt ist, welche sich durch die technischen und künstlerischen Mittel der Antike, in diesem Fall der hellenischen Antike, in's Werk setzen läßt. Es will uns bedünken, daß Klenze's Arbeiten sich nicht immer mit dieser vollen Freiheit ihren Mustern gegenübergestellt hätten. Sie haben fast alle ein gelehrtes „Geschmäckchen", nnd seltsam, — so streng der Meister im Ganzen das Gesetz der Alten mit sich schalten läßt, so lax ist oft seine Behandlung des Einzelnen, so große Willkürlichkeiten, ja Geschmacklosigkeiten — wir erinnern z. B. an die unkannellirten jonischen Säulen der Gliptothek — läßt er sich im Detail zu Schulden kommen. Jene Unfreiheit des Meisters mag auch die Ursache sein, daß die Schüler — soferne das ausführende Personal so genannt werden darf, — bei aller Gewandtheit nnd Solidität in der Handhabung der Formen, kaum jemals die Grenze einer gewissen handwerksmäßigen Schablonenhaftigkeit überschreiten. Klenze's Bauten muthen deßhalb das feinere Auge so kühl, so innerlich leblos an, und wir haben das Gefühl, als ob diesem glänzenden Talente, das durch die Gunst der Umstände fünfzig Jahre hindurch mit beispielloser Stetigkeit gehegt wurde, der schönste Lohn menschlichen Wirkens, eine lebendige, aus verwandtem Geist geborene Nachfolge, versagt bleiben sollte.

Sie sehen, der Faden des Berichts führte mich schon weit in Vergangenheit und Zukunft hinaus. Bei König Ludwigs Monument brauchen wir uns nicht so viele Skrupel zu machen. Man mag es ansehen unter welchem Gesichtspunkte man will, unter dem artistischen, kulturhistorischen oder lokalen, dieses Werk bleibt immer gleich uninteressant; es müßte denn sein, daß Jemand sich auf den Wink eines geistvollen Kritikers in der „Süddeutschen Zeitung" entschlösse, an der Hand seiner höchst komplizirten Ausstaffirnng Kostümgeschichte zu studiren. Die Genesis des Denkmals erklärt übrigens das Mißlingen zur Genüge. Die Skizze zu einem Monumente des Mathias Corvinus, welche sich unter dem Nachlaß des verstorbenen L. Schwanthaler befand, wurde, wie es heißt, auf besonderen Wunsch des gefeierten Königs, der Hauptfigur des Monuments zu Grunde gelegt. So sehen wir denn unsern leutseligen König, der von der Stadt München als ihr Friedensfürst und Neubegründer gefeiert werden sollte, dessen schlichten bürgerlichen Umgangston hier Jedermann kennt, in einer wunderlichen Herrschermaskerade, mit Krone und Hermelin, hoch zu Roß zwischen zwei Pagen dahinreiten, den Szepter stolzen Blicks emporhaltend, als gelte es, die alte Reichsvasallenmacht gegen wer weiß welchen Feind zu vertheidigen. Die beiden Pagen halten Tafeln, auf denen der Wahlspruch des Monarchen „Gerecht und beharrlich" steht. Am Sockel endlich werden wir durch vier allegorische Eckfiguren (Religion, Poesie, Kunst und Industrie) an das friedliche Walten des Königs erinnert, freilich in einer Weise, welche die eigentliche Mission desselben, sein Wirken für die Regenerazion der deutschen Kunst, schwerlich irgend Jemandem, der nicht ohnehin Kunde davon hat, veranschaulichen dürfte. Diese allegorischen Gestalten sind indessen an und für sich das Beste am Ganzen, wenn es ihnen auch an rechter Lebendigkeit und feinere Charakteristik fehlt. Der Künstler, dem die Ausführung des Monumentes oblag, Professor Widnmann, ein Schüler L. Schwanthaler's, war übrigens auch wohl bei ihnen keineswegs ungebunden. Man versichert wenigstens, daß die Anordnung des ziemlich langweiligen und bei aller Massenhaftigkeit kleinlichen Posto-

mentes von L. v. Klenze herrührt. Damit wird dann wohl auch die Stellung der Eckfiguren in der Hauptsache vorgeschrieben gewesen sein. Der Bronzeguß ist ein neues Meisterstück unseres trefflichen F. v. Miller.

Wenden wir uns nun zu Kaulbach's neuester Schöpfung, dem „Reformazionszeitalter", so wird wohl Niemand bei dem Anblick dieses umfassenden, an Fülle des Inhalts wie an reifer Schönheit alle bisherigen Leistungen des Künstlers weit überbietenden Werkes ohne Bewunderung der eminenten Begabung und des rastlosen Eifers bleiben können, welche den von seltenem Glück begünstigten Schöpfer des weltgeschichtlichen Bilderziklus im Berliner Museum diesen Riesenauftrag in der Kraft der männlichen Jahre beginnen und vollenden ließen. Um eine Aufgabe dieser Art zu lösen, bedarf es nicht bloß einer außerordentlichen Gestaltungskraft, wie sie wohl Niemand in reicherem Maße als Kaulbach besitzt, sondern auch eines großen Kapitals geistiger, um nicht zu sagen gelehrter Bildung, woran es den meisten unserer Künstler aus naheliegenden Gründen und oft nicht zum Nachtheil ihrer Werke gebricht. Dieses feine, geschichtliche Verständniß, aus allseitiger Empfänglichkeit, regem geistigen Verkehr und seltener Belesenheit geflossen, macht denn auch den Kaulbachschen Bilderziklus dem gebildeten Publikum unserer Tage so lieb und werth, und wir zweifeln keinen Augenblick, daß dieses größere Publikum sich für das „Reformazionszeitalter" vor Allem interessiren wird. Was ist ihm Hekuba? Was die Helden der Kreuzzüge? Erst mit jener großartigen Epoche, welche wir das Reformazionszeitalter nennen, deren Bezeichnung als „Renaissance" aber wohl noch passender, weil umfassender wäre, erst mit dieser Zeit des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts beginnt ja unser eigenes Herzblut in die Geschichte einzuströmen. Das sind die Gründungstage, das ist die Genesis unserer eigenen Zeit. Auf den Schultern der Petrarca, Cervantes, Shakespeare, wie sie dort auf Kaulbach's Bild versammelt sitzen, ruht unsere Poesie; diese Tycho de Brahe, Columbus, Behaim erschlossen uns die Welt; diese Luther, Melanchthon, Elisabeth, Gustav Adolf erkämpften uns die Freiheit des Gewissens; alle diese Gestalten aus dem Gebiete der Wissenschaft, der Politik und der Kunst sind die Verkünder des großen Evangeliums von der persönlichen Freiheit, nach dessen Verwirklichung im Leben und im Denken die moderne Geschichte seit jenen Jahrhunderten ringt.

Wenn sich dem Künstler also hier ein Stoff von inwohnender Gewalt über die Gemüther darbot, so dürfen wir wohl um so eindringlicher die Frage aufwerfen, ob er den Zauber zu lösen, die ganze Tiefe dieses Inhalts zu erschöpfen vermochte? Wenn Reichthum der Gestaltung, Zusammenhäufung einer Masse von geistreichen, aus umfassender Beobachtung und emsigem Studium gewonnenen Einzelzügen, wenn endlich ein unvergleichliches Geschick zu gruppiren und Eleganz der Zeichnung uns berechtigen, dies zu bejahen, so mag es darum sein. Wenn dazu aber vor Allem ein begeistertes, inneres Erfassen des Gegenstandes, eine lebendige, nur der kongenialen Kraft gelingende Charakteristik erforderlich ist, so wird man die Frage entschieden verneinen müssen. Ja vielleicht kann uns kein anderes Werk den tiefen Mangel der Kaulbach'schen Natur, den Mangel an innerer Wärme, an Glauben und Begeisterung, schlagender vor Augen führen, als das „Reformazionszeitalter".

In dieser Beziehung ist die Rafael'sche „Schule von Athen", das mehrfach mit Kaulbach's Werk in Parallele gesetzte Meisterstück der Stanzen des Vatikans, allerdings als Vergleichungsgegenstand von großem Interesse. So mannigfaltig die Komposizion desselben, so weiträumig die berühmte Architektur ist, in der sich dort die Weisen Griechenlands versammelten, welche grandiose Geschlossenheit und Ganzheit bildet es dennoch! Das ist, sagen wir uns, eine Falanx ebenbürtiger Geister, ein menschlicher Olimp, auf dem kein unsaubres, kein untergeordnetes Element Platz finden kann.

Bei Kaulbach's Versammlung möchten wir diese Garantie nicht übernehmen, es sei denn, daß man uns bei jeder Figur durch Unterschrift und Siegel versicherte, daß sie das wirklich ist, was sie vorstellt. Schon die allzugroße Mannigfaltigkeit der Anordnung, die Vertheilung der Gestalten auf drei Schiffe einer Kirche, deren Hintergründe sogar mit abgesonderten Gruppen dieser vielbewegten Gesellschaft erfüllt sind, macht uns über die innere Zusammengehörigkeit derselben etwas ängstlich. Wir haben hier kein geschlossenes Ganzes, sondern eine mit höchster Kunst verschlungene Kette vor uns. Und was das Schlimmste ist, während bei Rafael trotz der gleichmäßigen Idealität im Habitus und selbst in der Charakteristik sich uns jede Gestalt als ein lebendiges Individuum, als ein ganzer, großer Mensch darstellt, — haben Kaulbach's Gebilde bei aller Feinheit der Einzelzüge, bei aller historischen Genauigkeit ihres Kostüms etwas schematisch Allgemeines, Lebloses, Unpersönliches, was uns allerdings vielfach beschäftigen und belehren, aber niemals begeistern, nicht mit Ehrfurcht und

Bewunderung erfüllen kann. Für diese Wahrnehmung ist es besonders charakteristisch, daß das Kaulbach'sche Gestaltungsvermögen sich bei der Darstellung einiger Dii minorum gentium bei Weitem glücklicher zeigt, als bei den eigentlichen „Flügelmännern" der Weltgeschichte, einem Luther und Shakespeare. Diese beiden größten Erscheinungen der dargestellten Epoche sind unläugbar die schwächsten Gestalten auf Kaulbach's Bilde. Auch Rafael ist ein ziemlich grüner Malerjüngling. Elisabeth „ein artig Blanang, will aber nicht viel sagen", wie Mercutio sich ausdrücken würde, wogegen Cervantes und Gustav Adolf trefflich gelungen, vornehmlich aber, wie gesagt, die Namen zweiten Ranges zum großen Theil auf ansprechende und originelle Weise verkörpert sind. Das Nähere werden Sie mir gern ersparen, umsomehr als eine fotografische Ausgabe des Kartons (bei Bruckmann in Stuttgart) vorbereitet wird, welche die Einzelheiten zur Genüge veranschaulicht. Vor der Hand bleibt das Bild hier zum Besten des „Künstlerunterstützungsvereins" öffentlich ausgestellt, um dann wohl bald zur Ausführung nach Berlin zu wandern. Es ist zu hoffen, daß dieser jetzt kein Hinderniß mehr entgegen steht. Oder sollte ein kürzlich aufgetauchtes Gerücht von neuen konfessionellen Bedenken (im protestantischen Berlin!) doch einigen Grund haben?

Ich schrieb Ihnen vor einiger Zeit von der schnell angewachsenen Privatgalerie des Freiherrn von Schack, deren neugegründetes Gebäude, im Garten des Besitzers nach dem Plan des Architekturmalers Gerhard aufgeführt, seiner Vollendung entgegengeht. Zu Schack's letzten Erwerbungen gehört auch die „Jungfrau" von Schwind, nichts Geringeres als eine Art allegorischer Personifikazion des gleichnamigen Berges in Gestalt einer Riesenjungfrau, welche einsam auf der höchsten Felskuppe des Gebirgsstockes thront. Sie trägt die Farbe des Alpenglühens, welche den ganzen oberen Theil des Bildes umfließt; unten aus grüner Tiefe schwingt sich ein mächtiger Adler empor. Die originelle Konzepzion ist in einfach großartigem Stile mit den geringsten Mitteln ausgeführt und macht jedenfalls eine wundersam romantische Wirkung. Die Durchbildung des Kopfes und der Arme könnte etwas sorgfältiger sein. Sehr schön dagegen ist das allmähliche Hervorwachsen der Gestalt aus dem Felsen dargestellt, mit dem sie durch die Falten des herabwallenden Gewandes unmittelbar zusammenhängt

Die Ausführung des ebenfalls bereits erwähnten neuen Zeughauses ist dem talentvollen Direkzionsarchitekten der Ostbahnen, H. Hügel, einem geborenen Mainzer, übertragen worden. Hügel hat sich bei den Hochbauten der genannten Bahnen als ein feinsinniger und tüchtig gebildeter Architekt bewährt, dem besonders im einfachen Rohbau sehr gefällige Werke gelungen sind. Bei dem Zeughause wird er in gleicher Richtung mit reicheren Mitteln schalten können und gewiß ein ebenso stattliches als im Detail ansprechendes Bauwerk schaffen, so weit uns aus den vorliegenden Plänen zu schließen gestattet ist. Im Gesammtcharakter wird sich der Bau dem Wiener Arsenal nähern.

Der neue Rathhausthurm ist in seinem oberen Theile vollendet und verspricht eine sehr gefällige, reiche Wirkung. Das mit vier Erkerthürmchen und vier Mansarden geschmückte Spitzdach trägt Ziegeln von abwechselnd schwarzer und gelber Farbe (Münchener Stadtfarben). Auch für die Wandung ist eine lebhafte Polichromie projektirt. — In letzter Zeit hat die Bemalung der Pfeiler in unserer Frauenkirche ebenfalls einen lebendigen Fortgang genommen. Teppichartige Ornamente von täuschendem, ernstem Farbenton umgeben den unteren Theil der Schäfte. Die Ausführung hat der Maler Ortner übernommen. Auch die Ausstattung mit Altären und Glasfenstern schreitet vorwärts, so daß zu hoffen steht, daß der etwas rapid entzopfte Raum allmählich seine alte Wohnlichkeit wieder erhalten wird.

Die Künstlerversammlung in Salzburg.

Die Reitschule. — Verhandlungen. — Festlichkeiten.

§.— Unsere Festwoche ist nun verrauscht. Nur einige Nachzügler, welche durch die Reize unseres Thales und der alpinischen Nachbarschaft zurückgehalten, uns in den Straßen begegnen, der Fahnen- und Guirlandenschmuck, der noch an den meisten Häusern prangt, und ein Immortellenkranz in der Rechten der Mozartstatue erinnern an die heitern Tage. Diese vollkommene Wiederkehr der Ruhe benütze ich nun, Ihrem Wunsche gemäß, zu einer gedrängten Rückschau auf den „Künstlertag".

Die Gäste, die den 3. September Nachmittags 4½ Uhr in zwei Eisenbahnzügen von München und von Linz angekommen waren und im festlichen Zuge unter Pöllerschüssen und Blumenregen in die Stadt geleitet wurden, versammelten sich am Abend desselben Tages zum heitern Mahle in der zum Speisesaale umgewandelten Winterreitschule. Die Wände dieser waren in einer der Versamm-

lung würdigen Weise mit Fahnen, Wappenschildern und Denksprüchen geziert. „In der Wahrheit findet man das Schöne", lautete der Denkspruch Hessens; „Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern", der von Hamburg; „In seinen Thaten malt sich der Mensch", der von Lübeck u. s. f. An der Mitte der rechten Wand prangten drei die bildenden Künste symbolisirende Standarten. Besonders launig waren die, verschiedene Künstlernamen darstellenden Rebusbilder in Form von Wappenschildern. Auf einem solchen Schild zeigte das eine Feld einen eisernen Ritterhandschuh, das andere ein von einem Querstrich durchkreuztes U und ließ somit den Namen Handsch errathen. Auf einem andern setzte sich aus einem Mohrenkopf, einem J und einem Z der Name Moriz, auf einem Dritten aus sechs Karten und einer Burg Siecardsburg und so v. A. zusammen.

Mit dem 4. September begann der „Kongreß". Dietz aus München wurde über Vorschlag Siecardsburg's zum Präses, Siecardsburg selbst und Hübner aus Dresden zu dessen Stellvertretern, Michelis und Wiegmann zu Schriftführern gewählt. Ueber das Tagen selbst kann ich, ohne Vorwürfe befürchten zu müssen, sehr kurz sein. Die Herren von Pinsel und Palette wurden schon bei der zweiten Kongreßsitzung großentheils fahnenflüchtig, nachdem bereits die Debatte der ersten nur von wenigen, und auch von diesen nicht mit besonderem Glück geführt worden war. Ich meine daher mich füglich auf eine gedrängte Zusammenfassung der bei den drei Sitzungen gefaßten Beschlüsse beschränken zu können.

Den ersten Gegenstand der Verhandlung bildete die „Albrecht-Dürerstiftung" (zur Unterstützung von hilfsbedürftigen Künstlern und deren Hinterbliebenen). Laut angenommenen Statutenentwurfs soll die Stiftung am 20. Mai 1871, dem vierhundertjährigen Geburtstage Dürers ins Leben treten, ihre Wirksamkeit aber erst beginnen, wenn sie ein Kapital von wenigstens 10.000 Thaler besitzt. Dazu ging noch ein Antrag Neustädters aus Wien durch, daß ½ Prozent sämmtlicher auf deutschen Kunstvereinen verkauften Werke deutscher Künstler dem Fonde zufließen solle. Schließlich erhielt der Vorstand den Auftrag, sich bei den deutschen Regierungen um die Anerkennung des Vereins als einer rechtsfähigen Körperschaft zu bewerben.

Die zweite und dritte Sitzung beschäftigten sich mit mehreren Fragen. Die wenig belebte Debatte drehte sich vor Allem um die nächste allgemeine deutsche Kunstausstellung, und es wurde die vom Wiener Komité mitgetheilte Einladung der Industriellen Wiens angenommen, mit der für 1864 dort projektirten Welt-Industrie-Ausstellung eine deutsche Kunstausstellung zu verbinden. In der Frage, ob ein eigenes journalistisches „Organ der deutschen Kunstgenossenschaft" zu gründen sei, stimmte die Versammlung dem Komité bei, die Antwort fiel verneinend aus. Ein Kunstorgan ohne Kritik, meinte Präsident Dietz, wäre ein Gericht ohne Salz, ein von der Genossenschaft selbst ausgehendes Organ aber, welches Kritik übte, würde in dieselbe augenblicklich Zerklüftung bringen. Ein Antrag, daß auch Nichtkünstler auf Vorschlag des Zentral-Komités zu Mitgliedern ernannt werden können und daß ein Unterschied der Rechte und Pflichten von ausübenden und nicht ausübenden Künstlern nicht bestehen solle, wurde von der Versammlung angenommen, sowie der vom Hauptvorstand ausgehende auf Ernennung eines „Ehrenpräsidenten" der deutschen Kunstgenossenschaft, der anfangs einige Opposizion erregte, aber schließlich mit der einstimmigen Wahl des Veteranen Cornelius zu diesem Ehrenposten beantwortet wurde.

Wenn ich nun noch eines von Berlin ausgehenden Antrages auf Einsetzung von neun ständigen Schiedsgerichten zur Beurtheilung der auf Kunstausstellungen erscheinenden Kunsterzeugnisse, welcher auf die Tagesordnung der nächstjährigen Generalversammlung gesetzt wurde, sowie einer zur Vertheilung gelangten Denkschrift des Hofraths und Professors Hanfstängel über die Nothwendigkeit eines gesetzlichen Schutzes für und gegen die Fotografen Erwähnung thue und schließlich bemerke, daß Weimar zum Versammlungsort für das nächste Jahr gewählt wurde; so glaube ich so ziemlich die kunstliebenden Leser Ihres Blattes mit Allem bekannt gemacht zu haben, was für sie aus den Verhandlungen des Kongresses von Bedeutung ist, und will hier nur noch nachholen, daß auch der Bürgermeister Wiens die Künstler in der zweiten Sitzung einlud, eine ihrer nächsten Versammlungen nach Wien zu verlegen.

Lassen Sie mich nun zum zweiten Theil meiner Aufgabe, zur Festchronik übergehn. Wie Ihnen aus dem Programme bekannt, war für den Abend des ersten Sitzungstages (4. September) der Fackelzug und die Ovazion vor der Mozartstatue angesetzt. Nachdem den ganzen Vormittag hindurch mürrisches Gewölke mit einer unliebsamen Störung des Programms gedroht hatte, erhellte sich gegen den Abend der Horizont, und der Zug setzte sich mit einbrechender Dunkelheit vom Mirabellplatze,

am äußersten Ende des am rechten Salza-Ufers gelegenen Stadttheils, in Bewegung. Fackelzüge haben miteinander ziemliche Fisiognomienverwandtschaft, und ich darf Ihre Leser wohl auf das verweisen, was sie selbst bereits öfter oder seltener gesehn. Was speziell die Wiener betrifft, so werden sie nicht sehr fehlgreifen, wenn sie die Erinnerung an den Zug auffrischen wollen, der sich 1859 am Vorabende des Schillertages vor ihren Augen entwickelte, natürlich mit Herabminderung der Zahl der Theilnehmer auf so viele Hunderte, als sie dort Tausende betrug. Nach langem Umwege an der Mozartstatue angelangt, stimmte die Liedertafel eine von Dr. Lichtenstein in München gedichtete und vom hiesigen Mozarteumsdirektor Schläger komponirte Kantate an, und als diese geendet, bestieg der Wiener Maler Canon die neben dem Standbilde errichtete Tribüne und sprach mit wahrer Stentorstimme eine von J. Weilen verfaßte Rede, die trotz ihrer Einfachheit fast nach jedem Satz von Beifallsstürmen unterbrochen wurde, und deren bedeutendste Stellen ich hier folgen lassen will. „Wir stehen heute mit der Bewunderung gleichem Gefühle vor eines Mannes Standbild, dessen Ruhm dauernder ist als Quadern und himmelragender als Thurmesspitzen, zu dessen Ehren die Gegenwart nichts hinzufügen kann, als den immer erneuerten Zoll bewundernder Verehrung! Er war ein deutscher Künstler, — seine Wiege ärmlich, — seine Triumfe unzählig, — seine Sterbestunde bitter und sein Ruhm ohne Grenzen und ohne Ende. . . . Das Geheimniß deutscher Einheit ist für uns längst gefunden (?) darum scheint kein Laut mir würdiger angesichts des erhabenen Meisters der Töne die Luft zu erschüttern, als wenn wir ein Hoch ausbringen der Kunst, die uns einigt, erhebt und begeistert! Der deutschen Kunst, der wir leben und sterben wollen, ein dreifaches Hoch!"

Den Schluß des Abends bildete wie Tags vorher Becherklang in der Winterreitschule, gemischt mit zahlreichen Toasten. Der werthvollste darunter war der des Regierungsraths Dr. Fentsch aus München, der nach einer witzigen Kapuzinade auf den am vorhergehenden Abende entwickelten Durst der Gesellschaft mit einer Apostrofe an die deutsche Einheit und die „keusche, heilige, deutsche Kunst" schloß.

Der Glanzpunkt des dem Auge Gebotnen war das am Nachmittag des 5. September abgehaltene Fest auf dem Mönchsberge. Der Schauplatz selbst war von einem Theater, einer Reitbahn, einem Tanzpavillon und einer Tribüne für die Sänger eingerahmt. Der Zug, welcher an diesem Tage noch durch die Halleiner Bergknappen vermehrt war, wurde von einer unabsehbaren Zuschauermenge, die von nah und fern herbeigeströmt war, erwartet, und die Künstler auch hier — von dem Schriftführer der Salzburger Liedertafel — mit einer Ansprache begrüßt. Kaum hatte dieser geendet, als Pistolenschüsse und Musik die Aufmerksamkeit nach einem von der Anhöhe führenden Hohlweg lenkten, durch welchen eine Bauernhochzeit, der Brautführer mit dem Säbel an der Spitze, herabzog. Die Jungen mit ihren aus neuen Sacktüchern gebildeten Fahnen, die Treue der Kostüme und des Dialekts und vor Allem der „Gestrampfte", der auf dem Tanzboden abgetanzt wurde, täuschten selbst Einheimische. Sämmtliche Theilnehmer des bäuerlichen Zuges waren Salzburger, der weibliche Theil gehörte wohlhabenden Bürgerfamilien an. Noch weideten sich die Zuschauer an dem ländlichen Tanze, als von einer andern Seite eine Kunstreitergesellschaft, der „Cirkus gummi elastikus", die Schaulust beschäftigte. Eine wahre Kunstreitermusik eröffnete ihren Zug, die stehenden Figuren des Tambour, Jongleur und des Clown, der auf einem von Mohren geführten Esel ritt, Prinzipale in Galla-Uniform auf Ponis, Stallmeister u. s. w. folgten ihr, auch eine Signora Pepita und eine Miß Pastrana enthielt das Programm. Sämmtliche „Künstler und Künstlerinnen" der Gesellschaft waren verkleidete Turner, ja sogar die Pferde für die Pepita und die „leichtsinnigste Reiterin" waren von Turnern gebildet. Ihre akrobatischen, athletischen, Reit- und Tanzkünste trugen ihnen mehr Beifall ein, als je eine Kunstreitergesellschaft geerntet. Während diese auf der einen Seite den Zirkus verließen, füllte er sich von der andern Seite mit einer Pinzgauer Wallfahrt, bestehend aus Mitgliedern der Salzburger Liedertafel und Damen hiesiger Bürgerfamilien, die nach der bekannten Pinzgauer-Weise zu singen anhoben:

„Die Pinzgara waschen sich's ganze Jahr dreimal,
Und dös thun's nur, zwegn an Viech in Stall.
Tschahi, Tschaha, Tschahiahiaho.
Sand halt die Pinzgara a schon wieder da.
Jetzt schau fein, daß a jeder, jeder, jeder
Sei Ranzele hat."

Mittlerweile war die Dämmerung eingebrochen und in dem illuminirten Tanzpavillon führten die Halleiner Bergknappen mit musterhafter Präzision einen Schwerttanz aus, eine Art Polonaise, wobei ein Knappe den andern mit gezogenem Säbel zu verfolgen schien. Diesem folgte, zur großen Befriedigung des bereits ermüdeten Publikums, im Theater die Produkzion

der „Untersberger-Gesellschaft", lebende Bilder, die Sage von Karl dem Großen im Untersberge vorstellend. Den Beschluß machte die Absingung des „Prinz Eugenius" durch die Salzburger Liedertafel mit Harmonie- und Feuerwerksbegleitung. Rund von den Bergen aber, und selbst vom höchsten Gipfel des Untersberges leuchteten Feuerzeichen, um auch über die Grenzen des Thales hinaus Kunde zu geben von der reinen Festesfreude, die innerhalb desselben an diesem Abende ihre widerspruchslose Herrschaft übte. Denn in der That war der lustige Reigen auf dem Mönchsberge bloß unterbrochen worden, den völligen Abschluß aber fand er erst in der Reitschule, wo endlose Toaste die Wiederkehr der Gestalten der Bauernhochzeit und des Pinzgauer Zugs begrüßten. Der Morgen aber, der diesem heitern Abend folgte, fand bereits einen Theil der Festgenossen auf dem Wege zum heimischen Herde.

Oesterreichischer Kunstverein.

September-Ausstellung.

—st— Nach zweimonatlicher Pause hat der Verein seine Ausstellungen wieder eröffnet, und zwar mit einem Akte der Pietät für den kürzlich verstorbenen Gauermann. Die diesmonatliche Ausstellung bietet den Verehrern des Dahingeschiedenen eine Gallerie seiner besten Werke. Die Idee war eine sehr glückliche, und die Ausführung ist, Dank der freundlichen Bereitwilligkeit der Personen, in deren Besitz sich die Bilder befinden, sehr gelungen. Nahe an fünfzig Bilder zeigen uns den Künstler in allen Fasen seiner Laufbahn: in der Zeit des Strebens und der Entwicklung, in jener seines besten Schaffens und endlich auch in der Zeit des Stillstandes oder besser gesagt der Abnahme. Ueber Gauermann sind übrigens die Akten längst geschlossen, bei dem Anblick dieser vielen vereinigten Bilder aber kann man sich eines Gedankens nicht entschlagen. Wie konnte eine so reichbegabte Natur damit befriedigt sein, das ganze Leben hindurch nur Pferde, Schafe, Kühe, Gemsen und andere Thiere zu portraitiren? Wie konnte der Künstler die Sehnsucht nach etwas Edlerem, Größerem, Würdigerem unterdrücken? Oder wie kann der wahre Künstler bestehen ohne das Bedürfniß zu fühlen, für seine Kunst solche Vorwürfe zu wählen, welche seinen Geist oder sein Gemüth oder seine Fantasie beherrschen und befriedigen? Freilich ist es besser ein guter Thiermaler als ein schlechter Historiker zu sein, und das Selbsterkennen und bescheidene Selbstbeschränken ist sehr anerkennenswerth, allein daß ein solcher Künstler auch zur Selbstbefriedigung gelangen könne, das ist es, was wir nicht begreifen.

Unter den zwanzig andern ausgestellten Bildern ist nur eines, welches eine besondere Beachtung verdient. Das „Terzky'sche Bankett" — „aus den Piccolomini" setzt der Vereinskatalog ganz unrichtig hinzu, indem das Bild sich nicht an Schiller, sondern genau an die historischen Angaben hält. Weiter unten folgt eine der Redakzion eingesandte sehr genaue Beschreibung dieses Bildes, daher wir uns hier auf die Bemerkung beschränken, daß die Perspektive trefflich gezeichnet, die einzelnen Personen sehr gut ausgeführt sind, das Kolorit ein kräftiges und doch nirgends grelles ist, und daß das Bild als Ganzes einen bedeutenden Eindruck macht.

Unter den übrigen Gemälden wäre allenfalls noch das „Innere einer Kirche" von Vinzenz Lerche in Düsseldorf, wegen seiner schönen Perspektive zu loben, und zwei Bilder von Lichtenfels und Schiffer als Muster, wie man nicht malen soll, zu bezeichnen.

Ein Hautrelief (Blumengehänge) aus Terra cotta von Mina Weitmann ist ebenso leicht und zierlich in der Zeichnung als gelungen ausgeführt.

Die drei ausgestellten Prämienblätter dürften Jedem, der nicht bereits im Besitze eines Loses ist, abhalten, sich an der Verlosung zu betheiligen.

Das letzte Bankett der Wallenstein'schen Generale, Preisgemälde des Vereines zur Förderung der deutschen historischen Malerei, von Julius Scholtz in Dresden.

H.— Dieses bedeutsame historische Gemälde bildete den Glanzpunkt der September-Ausstellung des hiesigen Kunstvereins. Es ist beiläufig 6′ hoch und doppelt so breit. Man sieht vor sich einen Saal mit braunem Holzgetäfel bekleidet, der sein Licht von einem gewaltigen in der Mitte von der Decke hängenden, messingenen Kronleuchter mit vielen schön gewundenen Armen erhält. Im Hintergrund brennen außerdem zwei Armleuchter, jeder mit einer Gruppe von Kerzen, und durch eine halbgeöffnete Flügelthüre sieht man in ein anderes von einem Hängeleuchter erhelltes Gemach. Die zahlreichen Kerzen des Kronleuchters sind bereits tief herabgebrannt; einige glimmen in der schwülen Atmosfäre mit gedrückter Flamme.

In dieser Beleuchtung sehen wir das Bankett der Wallenstein'schen Generale. Quer vor uns die Tafel, an die sich im rechten Winkel zwei nach dem Hintergrund zurücktretende Flügel derselben ansetzen. Man erblickt darauf Reste des Nachtisches und mannichfaltig gestaltete Gläser: grüne Römer, kristallhelle venezianische Kelchgläser, hohe zilinderförmige Gläser mit bunten Wappenbildern. Im Vordergrunde links eine kupferne Kühlwanne. Diesseits der Tafel quer vor uns stehen einige Stühle leer, die im dunklen Schatten ihrer nach uns gekehrten Lehnen sich kräftig abheben und in den äußersten Vordergrund heraustreten. Die durch diese leeren Stühle entstandene Lücke zeigt uns jenseits der Tafel mit der Fronte gegen uns den Grafen Terzky am Tische sitzend. Man hat ein Tintenzeug auf den Tisch gebracht, die verhängnißvolle Verbrüderungsschrift liegt ausgebreitet da. Von einigen Kameraden gestützt tritt eben ein General vom Hintergrunde aus heran, die Feder in der Hand, um zu unterschreiben. Terzky in leidenschaftlicher Aufregung bezeichnet mit dem Finger die Stelle, wo die Unterschrift zu stehen kommt. Trefflich ist in dem Gesicht des Generals, der nun unterschreiben wird, ausgedrückt, daß er in Folge der genossenen Tafelfreuden bei diesem Akt fremder Hilfe benöthigt. Neben ihm steht ein General, wahrscheinlich Illow, der mit heftiger Geberde auf die Urkunde hindeutet. Vorne rechts dem Beschauer, diesseits der Tafel, neben den leeren Stühlen sitzt im Profil Piccolomini und neben ihm steht mit dem Rücken gegen uns, den Kopf aber etwas seitwärts gewendet, ein anderer General, beide den Vorgang aufmerksam beobachtend. Auf einer dem Bilde beigegebenen Fotografie ist schriftlich bemerkt, daß die obigen zwei Figuren Terzky und Piccolomini vorstellen, und daß rechts an den Letzteren sich die ihm gleichgesinnten Generale gruppiren. Am linken Ende der Tafel, als Gegenstück zu Piccolomini, sitzen zwei Generale, von denen einer eine Kanne aus der Kühlwanne neben ihm hervorlangt, während sein Nachbar ihn mit bedeutungsvollem Gesichtsausdruck auf Piccolomini und seine beobachtende Haltung aufmerksam macht. Von den weiter rückwärts Sitzenden ist einer sanft eingeschlafen. Im Hintergrunde tummeln sich einige Gäste herum. Zwei von ihnen schließen einander in die Arme, wozu ein Dritter mit emporgehobener Rechten seinen Beifall jubelt. Auf einer Gallerie links an der Hinterwand des Saals macht ein Musikantenchor mit Trompeten, Pauken und anderen Instrumenten erheblichen Lärm. Neben dieser Gallerie in der Mitte der Hinterwand hängt das lebensgroße Bildniß Wallensteins, das Ganze ernst und finster überschauend. Dieses Bild ist dem in Schloß Friedland befindlichen Original entnommen, wie solches aus einer Radirung in großem Format von Josef Bergler und aus dem Kupfer zu dem Werke von Franz Némethy über Friedland bekannt ist. Dieses Bild ist dasjenige, welches den Wallenstein Schillers am besten vergegenwärtigt, auch ist die Tracht dabei sehr kleidsam. Wallenstein trägt langes Haar. Es wäre zu wünschen, daß bei der Aufführung der Schiller'schen Tragödie im Burgtheater die Maske des Helden nach diesem Bilde gestaltet werde, und daß insbesondere Wallenstein nicht, wie es dort geschieht, mit kurzgeschnittenem, sondern mit langem Haupthaar erscheine. Sehr wohlthuend wirken in diesem wüstem Treiben zwei liebliche Kindergestalten, Pagen in hellgelber Livrée, welche dienend beschäftigt, aus dem Gewoge hervorragen.

Max Piccolomini, als in das Reich der Dichtung gehörig, ist aus dem Bilde weggeblieben; aber ebenfalls der historische Isolani, dessen kroatisches Kostüme eine malerische Wirkung hervorgebracht hätte. Vielleicht wollte der Künstler durch diese fremdartige Tracht nicht die Einheit des Ganzen stören.

Der Künstler hat mit diesem Werke einen höchst glücklichen Wurf gethan. Es wäre ein wahrer Gewinn, wenn dieses Bild oder eine Reprodukzion desselben für Wien gewonnen würde.

Nekrologe.

Albrecht Adam †. Wieder hat die deutsche Kunst einen ihrer Veteranen verloren; am 28. August starb in München der Schlachtenmaler Albrecht Adam in einem Alter von 76 Jahren. Er war den 16. April 1786 in der damaligen freien Reichsstadt Nördlingen geboren und betrieb bis 1804, dem Wunsche seines Vaters gemäß, die Konditorei. Der Umgang mit einem talentvollen Kunstfreunde nährte seine früh erwachte Lust zum Zeichnen, und im Jahre 1803 ging er, aufgemuntert und unterstützt durch den Fürsten Wallerstein, nach Nürnberg, wo er sich seinen Unterhalt mit Formschneiden und später mit Porträtiren gewann. Auf sein eigentliches Feld wurde er 1806 in Augsburg geleitet, welchen Aufenthalt er bald gegen seinen ständigen in München vertauschte, wo er im Flügeladjutanten Grafen v. Frohberg-Montjoin einen einflußreichen Gönner fand. Ueber dessen Einladung machte er 1809 den Feldzug gegen Oesterreich mit und malte in Wien viele Episoden aus demselben. Vom Vizekönig Eugen zum Hofmaler ernannt und mit Offiziersrang versehen, begleitete er jenen auf seinen Reisen und Feldzügen in Italien,

mußte dasselbe aber wegen Zerrüttung seiner Gesundheit verlassen und kehrte erst 1811 dahin zurück, um am Comosee sein erstes großes Schlachtgemälde, „die Schlacht bei Leoben“ auszuführen. 1812 machte er den russischen Feldzug mit und verweilte vierzehn Tage im brennenden Moskau. 1815 erhielt er vom Herzog von Leuchtenberg den Auftrag zur Ausführung einer Reihe von Szenen aus dem letzten Feldzug, welche auf 85 Blätter anwuchs. Zugleich stammen aus jener Zeit seine großen Bilder: „Die Schlachten von Raab“, „Možaisk“, „Maroslawez“, und von „St. Michel“. Außerdem führte er mehrere Aufträge des Königs Maximilian für dessen Sommerschloß Tegernsee aus und ließ unter dem Titel „Voyage pittorresque militaire“ hundert lithografirte Skizzen aus dem russischen Feldzug erscheinen. In neuerer Zeit machte er in Begleitung seines Sohnes den Feldzug Radetzky's gegen Piemont mit und hinterließ von jeder Schlacht und von vielen andern interessanten Begebenheiten werthvolle Erinnerungsblätter. Auch führte er die wichtigsten Momente des Feldzugs für den Kaiser von Oesterreich in größern Bildern aus. Adams letzte größere Arbeit war die vor wenig Monaten im Auftrage des Königs Max von Baiern ausgeführte Schlacht von Zorndorf für das Maximilianeum. Seine Freunde betrauern in ihm nicht nur den trefflichen Künstler sondern auch den Mann von ehrenhaftem Charakter.

Ferdinand V. Mikowec, † ist am 22. d. M. noch nicht volle sechsunddreißig Jahre alt, in Prag gestorben. Die „Bohemia“ dessen Mitarbeiter er war, bringt über ihn die nachstehenden Notizen. Wir bemerken nur noch, das Mikowec auch für die „Recensionen“, (u. A.: „Gnolfinger von Steinsberg“ eine biografische Skizze, J. 1861, Nr. 13, Seite 193,) und für die „Wiener Zeitung“ schrieb. Mikowec war am 23. Dezember 1826 in Bürgstein, wo sein Vater Amtsdirektor war, geboren und kam, nachdem er die Gimnasialstudien in Böhmisch-Leipa absolvirt hatte, im Herbst 1842 nach Prag, um dort die filosofischen Studien zurückzulegen. Schon 1842 begann er in der Zeitschrift „Ost und West“ und in deren um jene Zeit entstandenem Beiblatte „Prag“ seine journalistische Thätigkeit, die er nicht lange darauf auch der „Bohemia“ zuwendete. In böhmischer Sprache trat er zuerst im Jahre 1846 in den „Kwěty“ auf und gründete im Jahre 1851 ein eigenes archäologisch-belletristisches Blatt „Lumír“. Für seinen enormen Fleiß auf dem Gebiete der Archäologie führen wir an, daß er über siebenthalbtausend Inschriften von alten Grabsteinen, Denkmälern ꝛc. gesammelt hat, ungerechnet Massen anderen Materiales, welches er theils in seinen zahlreichen Journalaufsätzen oder in Hölzel's „Album“ und den bei Kober erscheinenden „Alterthümern und Denkwürdigkeiten Böhmens“ benützte, theils aber in einem größeren Werke über die Rudolfinische Zeit verarbeiten wollte. Aus letzterem erschien vor einigen Jahren in der „Wiener Ztg.“ ein Fragment unter dem Titel: „Die Alchimisten in Böhmen“ und auch seine Monografien über Tycho de Brahe und Christof Grafen Roßwurm sind Proben seiner Studien dieser Periode. Neben der Archäologie war das Theater ein Gegenstand seiner besonderen Vorliebe; er war durch viele Jahre auf dem Gebiete der Theaterkritik sehr thätig und machte als Theaterdichter mit seinem „Ende der Přemysliden“ (1848) und seinem „Demetrius“ (1855), bei deren Aufführung auf der böhmischen Bühne entschiedenes Glück. Ein drittes Stück: „Die Schlacht am weißen Berge“, soll im Manuskript vollendet sein. Unter seinen Verdiensten, darf die archäologische Ausstellung nicht unerwähnt bleiben, die vorzüglich auf seine Anregung von dem Schriftsteller- und Künstlerverein „Arkadia“, der in ihm seinen Präsidenten verliert, veranstaltet und in Folge seiner Bemühungen so zahlreich beschickt wurde. — Er war mit den Voreinleitungen zu einer zweiten, auf den dreißigjährigen Krieg bezüglichen archäologisch-historischen Ausstellung beschäftigt, als ein Unwohlsein, dessen erste Anzeichen schon vor etwa dritthalb Jahren sich bemerkbar gemacht hatten, ihn befiel und leider bald in eine ernste und gefährliche Krankheit überging. Gegen Ende Juli wurde er bettlägerig und stand nicht mehr auf. Sein Krankenlager war ein qualvolles, furchtbare Herzbeklemmungen erpreßten ihm die erschütterndsten Schmerzensrufe.

Kleine Chronik.

Eine zweite „assunta“ von Tizian ist in den jüngsten Tagen zu Medole wieder hergestellt worden. An der Pfarrkirche dieses Ortes (zwischen Mantua und Brescia) war ein Neffe Tizians Pfarrer. In den „Autografi di alcuni illustri Italiani“ (Mailand, 1856) befindet sich ein Schreiben Tizian's an den Herzog von Mantua, in welchem er für die Uebertragung des Pfarrbenefiziums an seinen Neffen dankt. Im verflossenen Jahrhunderte war das Gemälde Tizian's bekannt; zur Zeit der Invasion der Franzosen wurde es aber, da die Einwohner Medole's fürchteten, dasselbe werde wie viele andere Bilder, gewaltsam nach Paris geschleppt werden, in einem Grabe verborgen und blieb dort mehrere Jahre liegen. Es begreift sich, daß das Gemälde dadurch Schaden gelitten hat. In neueren Zeiten wurde das Bild dem bekannten Restaurateur Prof. P. Fabris übergeben; und wie die „Gazetta uffiziale di Venezia“ vom 12. September berichtet, glücklich restaurirt. Das Gemälde ist 2 Met. 76 Cent. hoch und 1 Met. 98 Centim. breit.

Die Dresdner Gemäldegalerie ist neuestens durch eine Landschaft des Kaspar Dughet, bekannter unter dem Namen Poussin, welchen er von seinem berühmten Meister und Schwager, Nikolas Poussin annahm, bereichert worden. Das Bild gehört, nach der Meinung Professor Hübner's in Dresden, zu Poussins höchst seltnen Arbeiten aus seiner Blüthezeit und wurde von der Familie des Mr. Alexander Allen für die Galerie um 250 Pfd. St. angekauft.

Die Düsseldorfer Kunst-Akademie ist durch eine Skulpturklasse erweitert worden, welche unter die Leitung des Bildhauers Professor Wittich aus Dresden gestellt wurde, und Mitte Oktober eröffnet werden soll.

Ein neuer Triumfbogen soll in Paris zum Gedächtniß an die französischen Kriege in der Krim und Italien errichtet werden, ebenso kolossal als der Arc de l' étoile. Die Kosten des zunächst in Holz auszuführenden Modells trägt die Stadt. Der für die Aufstellung bestimmte Platz ist die Place du trône.

Verantwortlicher Verleger:
J. Löwenthal.

Druckerei von
J. Löwenthal.

№ 10. Erster Jahrgang.

Recensionen.

Wien. Oktober 1862.

Monat-Beilage

für bildende Kunst.

Diese Monat-Beilage erhalten die Abonnenten der „Recensionen" gratis.

Das Hauptblatt der „Recensionen" (achter Jahrgang) erscheint jeden Sonntag. — Man abonnirt: Expedizion der „Recensionen" Wien, hoher Markt, 541, im 1. Stock (sowie in allen Buchhandlungen) für Wien mit Zustellung und für die Provinzen mit Postversendung: vierteljährig 3 fl., ganzjährig 12 fl.; für das Ausland vierteljährig 2 Thlr., ganzjährig 8 Thlr. — Einzelne Nummern 30 kr.
Redakzion: Hoher Markt, 541, im 1. Stock.

Inhalt: Wiener Kunst-Chronik. — Die moderne Kunst auf der Londoner Industrie-Ausstellung. — Die Berliner Akademie der Künste. — Münchner Kunstbericht. — Kunstausstellung in Stuttgart. — Kleine Chronik. — Lokales.

Wiener Kunst-Chronik.

Die Fresken am Drasche-Palaste. — Rahl. — Selleny. — Ernst † — Kunstverein.

F. H. Neugierige Augen erheben sich forschend zu den Hochstöcken des prächtigen Drasche-Palastes (auch „Heinrichshof" genannt). Gold glänzt unter den kräftigen Gesimsen und den zierlichen Balkonen, und hie und da lassen sich hinter der verhüllenden Bretterwand einzelne Köpfe auf dem blitzenden Hintergrunde erblicken. Man ist gespannt auf die Schönheiten, die da droben enthüllt werden sollen, wenn die Dekorazionsgerüste fallen.

Mit Verwunderung, fast mit Unglauben wurde die Nachricht aufgenommen, der reiche prachtliebende Bauherr wolle die oberen Etagen des schönen Hansen'schen Baues mit Fresken zieren lassen! Nun die Ausführung so rasch dem Projekte gefolgt ist, hat die Verwunderung eben keinen Schaden gelitten. — Rahl wurde das bedeutende Kunstwerk zur Ausführung übertragen. Er hat dasselbe mit Beihilfe seiner Jünger Lotze und Eisenmenger in staunend kurzer Zeit vollendet. Die Fresken-Zierde gestaltet sich im 3. Stockwerke als ein Fries an der Façade der Ringstraße fortlaufend. Rahl's Figuren, Personifikazionen der Künste des Friedens und der Kultur, erscheinen je zwei im Mittelbau und auf den beiden Seitenthürmen. In den Zwischenfeldern werden dieselben durch Fresken von Frucht- und Blumengewinden verbunden. Im letzten Stockwerke des Haupttraktes und der Flankenthürme sind die Figurenbilder, abermals je zwei, wieder von solchen Zierwerken unterbrochen.

Im Mittelbaue wurden ausgeführt die Lirik mit der Doppelflöte und das Epos mit der Lira. Darüber Musik und Tanz, am Thurme links die Architektur mit dem Bauplane, und die künstlerische Konzepzion mit Buch und Stift; über diesen Bildern die heitere Muse, Rebenlaub bekränzt, mit der komischen Maske und dem Thirsusstabe, dann die Tragödie, das gekrönte Haupt gesenkt mit der heroischen Maske und dem Dolch; am Thurme rechts die Malerei, Rosen am Haupte, mit Farbenbrett und Pinsel, dann die Skulptur mit dem Meißel in der Hand und einer Zeusstatue im Arm; an der letzen Etage dieses Thurmes der religiöse Gesang, das halb verhüllte Haupt aufwärts gerichtet, mit begeistertem Antlitz die erhobene Harfe spielend, und die Elegie in dunklem Gewande, einen Kranz von der Pappel im Haar, das edle Haupt in Trauer auf die Brust herabgesunken, mit der Lira.

Ich will heute nur dies referiren und mich des Urtheils über dieses Kunstwerk enthalten, bis es dem großen Richter, dem Publikum, möglich geworden, dasselbe zu prüfen.

Da ich mich eben mit Rahl beschäftiget habe, so sei es mir vergönnt, in die Werkstatt des Meisters einzutreten und sein sonstiges Schaffen in Kürze zu betrachten, ein weiteres Eingehen darauf mir für später aufsparend.

Hier begegne ich zuerst einem großartigem Fries, „die Entwicklung der Wissenschaften in Griechenland" darstellend von der Urzeit bis zum Untergang des hellenischen Volkes, welcher im Auftrage des Baron Sina in den Arkaden der von Hansen gebauten Universität

in Athen zur Ausführung kommen soll. Der Fries ist dreitheilig mit zwei großen Seitenbildern in den vorspringenden Flügeln des Gebäudes. Im Mittelfelde König Otto auf dem Thron, umgeben von den Wissenschaften, die auf der Universität gelehrt werden sollen. In den Seitenfeldern die Kulturgeschichte des herrlichen Volkes, das der Lehrmeister aller Zeiten geworden, mit den beiden Heroengestalten: Prometheus, der das Feuer vom Himmel bringt, und dem heiligen Paulus, der auf dem Markte zu Athen das Christenthum prediget, als Markſteine seines Ein- und Ausganges.

Ein eben in der Ausführung begriffenes, von Baron Schack in München bestelltes Gemälde hat den Untergang eines edlen und gewaltigen deutschen Volksstammes zum Gegenstande, der zuerst die festen Alpenkastelle durchbrach, das unüberwindliche Rom erschreckte und das Vorspiel zu jenen Kämpfen begann, welche nach fünfhundert Jahren mit dem Sturze des römischen Kaiserreiches endigten.

Das Bild zeigt den unglücklichen Ausgang der Cimbern-Schlacht am 29. Juli 102 in der Po-Ebene. Die Schlachtordnung der Deutschen ist durchbrochen, die übermächtigen Sieger unter Führung des Marius stürmen gegen die Wagenburg zur Rechten heran, gegen die heldenmüthigen Weiber, welche den Tod suchen, um nicht als Siegesbeute in die Hände der Feinde zu fallen. Sie kämpfen mit verzweifelter Wuth, rufen ihre fliehenden Männer zum Widerstande auf, hängen sich mit ihren langen Haaren an die Hörner der Stiere, und als Mittelpunkt in dieser Szene des Schreckens erscheint eine weibliche Heroengestalt, die mit entsetzlicher Wildheit ihr Kind dem anstürmenden Feinde entgegenschleudert.

Diese Gruppe ragt über alle andern Episoden des Kampfes hervor. Durch ihre kompositionelle Anordnung hat ihr der Künstler eine Macht und Größe verliehen, die sie bildlich wirken läßt, wie etwa der Kampf der Dreihundert im Engpaß von Thermopilä geschichtlich wirkt.

Der Stoff von vier andern größeren Bildern, welche im Auftrage des Baron Sina ausgeführt werden, leitet mich von dem Boden der deutschen Geschichte wieder in die Heroenzeit des Griechenthums zurück.

I. Die schöne Königstochter Aethiopiens, Andromeda, wird von Danaens Sohn, dem Helden Perseus, befreit. Das Meerungeheuer liegt erschlagen, dem das Mädchen geopfert werden sollte, weil sie die eitle Mutter Kassiopeja schöner rühmte als die Nereiden.

II. Jason gewinnt das goldene Vließ zu Kolchis. Die vier Morgen Landes sind gepflügt, die aus der Drachensaat entsprungenen geharnischten Männer mit Hilfe Medea's beseitigt, der Drache, der das Heiligthum bewacht, eingeschläfert; Jason nimmt das Vließ vom Baum, an seiner Seite Medea.

III. Der göttergleiche Dardaner-Jüngling, den drei Göttinnen auf dem Ida zum Richter ihrer Schönheit erwählten, entführt das schönste Weib Griechenlands dem Hause des Gatten zu Sparta. Zögernden Schrittes folgt Helena dem Verführer, Cupido drängt die Zagende vorwärts hinab zu dem Schiffe. Ueber dieser Gruppe schwebt schützend die Göttin der Liebe, die ihr Versprechen erfüllt, unbekümmert um das Unheil, dem sie selbst ihre Lieblinge preis gibt. Aus den offenen Thoren des entweihten Palastes stürzt das Hausgesinde hervor, jammernd über den unerhörten Frevel, der ganz Griechenland zur Rache und Sühne entflammte.

IV. Isigenia, die ihre Mutter ins Lager nach Aulis brachte, um sie dem Achill zu vermählen, und die nun Dianen geopfert werden soll, damit die erzürnte Göttin die Fahrt nach Troja gestatte. Der Altar ist gerüstet, das Messer bereit. Da tritt Diana aus den Wolken hervor und verhüllt das Opfer den Augen der Griechen, um es nach Taurien zu bringen.

Bei dieser Gelegenheit sei es mir verstattet, auch der vier Fresken zu erwähnen, welche im Speisesaale des Sina'schen Palastes von Krippenkerl und Eisenmenger nach den Skizzen Rahls ausgeführt wurden. Sie stellen die vier Elemente vor. Das Wasser zeigt die leuchtende Meeresgöttin über den Wogen. Ihre Genien nähren die Quellen aus ihren Muscheln und gießen segenbringenden Regen über das Land. — Die Luft, eine schöne junonische Gestalt auf einem Wolkenthron von den vier Winden umgeben. — Das Feuer als Hestia, die Schale mit dem heiligen Feuer in der Hand; zur Seite der profane und religiöse Gebrauch des wohlthätigen Elements, eine Schmiede und ein Opferaltar. — Die Erde als Allerzeugerin mit dem Füllhorn und den vier Jahreszeiten, welche ihre Gaben entgegenbringen.

Abgesehen von den Kompositionen, die ein Verdienst des Meisters sind, muß der Ausführung in einem Materiale, an dem sich unsere besten Künstler bisher nicht immer zu ihrem Glücke versucht haben, besonders rühmend gedacht werden.

Der Maler Selleny ist daran, Kartons für zwölf große Bilder zu entwerfen, in welchen charakteristische

Landschaften aus allen Welttheilen dargestellt werden sollen, welche die „Novara" auf ihrer Rundfahrt um die Erde berührte. Einer davon ist fertig, der zweite in Angriff. Im ersten Bilde will der Künstler jene seltsame vulkanische Bildung im indischen Ozean, die Insel St. Paul, veranschaulichen, deren Krater durch das Einbrechen des Meeres in einer niedern, schmalen Wand sich zu einem ganz geschlossenen Hafen gestaltet hat. Im zweiten kommt eines jener Wunderdenkmale altindischer Baukunst zur Darstellung, deren Entstehungszeit von den Historikern in das zweite, ja sogar in das dritte Jahrtausend vor Christus hinaufgerückt wird. Es ist der Grottentempel zu Mahamalaipur in der Nähe von Madras, ganz aus dem Felsen des Berges ausgehauen, durch ihre Großartigkeit und tadellose Ausführung einem schon mehr bekannten Wunderwerke dieser Art verwandt, dem in der Nähe von Bombay befindlichen Grottentempel von Ellora. Ich will von Zeit zu Zeit über den Fortgang dieser Bildwerke berichten, denen jetzt schon eine gesicherte Bestimmung für eine öffentliche Sammlung zu wünschen wäre, damit dieses seltene Werk dem Lande, wo möglich der Stadt, erhalten werde.

Bevor ich der jetzigen Verlosungsausstelung des Kunstvereins gedenke, will ich den Manen eines Mannes eine Hekatombe bringen, der von der Vollendung eines unserer größten Baudenkmale plötzlich abberufen wurde. Ich spreche von Ludwig Ernst, unserem Dombaumeister, der in der Nacht vom 16. auf den 17. Oktober dem Abdominal-Tifus erlegen ist.

Ernst war 1808 in Wien geboren, trat 1822 in die Architekturschule an der Wiener Akademie und war der Schüler Nobile's, Erbauers des Burgthors. Seine wichtigsten Arbeiten vor dem Jahre 1848 waren das Schloß des Grafen Brenner im gothischen Stil zu Grafenegg und der Bau einer gothischen Kapelle in Mähren, die Restaurazion des Ständesaales und der Lichtensteinkapelle in Wien.

1854 wurde dem Künstler die Ausführung der Giebel an der Südseite des Stefansdomes übertragen, deren Herstellung ganz aus Sammlungsgeldern bestritten wurde. Als der Künstler diese Aufgabe mit dem besten Erfolge zu Stande gebracht hatte, wurde in Folge einer ganz unerwarteten Interpellazion des Neujahrsturmes 1855, der eine Giebelmauer auf der Nordseite der Kirche herabwarf, indeß das zierliche Maßwerk der neuen kaum vollendeten Giebel nicht den geringsten Schaden genommen, unverzüglich zur Herstellung der Giebel auch an dieser Kirchenseite geschritten.

Nun ruhte das Werk der Restaurazion, bis nach dem Zustandekommen des leider noch immer unsterblichen Konkordats ein eigenes Dombau-Komité unter Vorsitz des Kardinal-Erzbischofs Rauscher niedergesetzt wurde, das Ernst die Ausführung der gesammten Restaurazionsarbeiten definitiv übertrug.

Der Gemeinderath erklärte sich zu einem Jahresbeitrage bereit; der Monarch bewilligte eine jährliche Bausumme von 50000 fl.; aus Privatquellen flossen dem Baufonde, wenn auch nur tropfenweise fortwährend Beiträge zu. So konnte denn auch endlich an eine umfassende Restaurazion des schon in allen Theilen verwitterten Domes gedacht werden. Ernst unternahm vorerst die Wiederherstellung des schadhaften Maßwerkes an den Fenstern, der Fialen und Ornamente an den beiden Außenwänden der Seitenschiffe, der Kaff- und Kranzgesimse, der Gallerie, der Giebel und Gliederungen des großen Thurmes. Er unternahm die Entfernung der abscheulichen Tünche im rechten Seitenchore, um das Material wieder blos zu legen, und die Einrüstung des nördlichen Thurmes, um den Grad seiner Verwitterung untersuchen, und ein sachgemäßes Gutachten abgeben zu können, ob ein Ausbau möglich oder ein Neubau nothwendig sei, für den Fall sich das Komité für den Fortbau dieses Thurmes entschließen sollte. Während diese Arbeiten fortgeführt wurden, berieth eine Kommission von Fachmännern über den Antrag Ernst's, die schadhaft gewordene „Sprenger-Spitze" am südlichen Thurm neu herstellen zu lassen, und entschied sich nach langen Debatten für diesen Antrag und die sofortige Abtragung der gefahrdrohenden Spitze. In merkwürdig rascher Zeit war die Piramide abgenommen, und der Wiederaufbau begann zu Ende vorigen Jahres, indeß zugleich die Restaurazion der Kirche fortgesetzt wurde. Unerwartet machte der Tod der rastlosen Thätigkeit des Meisters ein Ende. Halb vollendet muß er sein Werk andern Händen überlassen. Ob dem Erbauer der Lazzaristenkirche, Professor Schmidt, oder dem Architekten der Votivkirche Ferstl die Erbschaft zufallen wird, ist noch ungewiß. Durch die bisherige, im reinsten gothischen Stile bewirkte Ausführung des Restaurazionswerkes wäre der Ruhm des Meisters gesichert für alle Zeiten, wenn derselbe nicht zugleich der Standhaftigkeit des von ihm verwendeten Materiales anvertraut worden wäre.

Das Konstrukzionstalent des Meisters muß ebenso anerkannt werden, wie der Messiaseifer desselben, das Heiligthum von den Spinngeweben der Zopfzeit zu reinigen, und die vielen abscheulichen und stilwidrigen

*

Altäre durch wenige gothische zu ersetzen. Allein das Vertilgen eines wesentlichen Blattes dieser steinernen Geschichte unserer Stadt, das Gothisiren der Westfaçade, wäre eine Barbarei gewesen, vor welcher der Todesengel unsern Dom glücklicherweise bewahrt hat.

Das Leichenbegängniß fand in der Stefanskirche statt. Die ganze Künstlerschaft Wiens geleitete die Bahre und betrauerte mit einer trostbedürftigen Witwe und acht unversorgten Kindern den Heimgang eines der bedeutendsten Künstler der Stadt.

In einem Werke über Kunst las ich jüngst die Bemerkung, daß die Kunstvereine zumeist nur der Flachheit und Mittelmäßigkeit als Stützpunkte dienen und die Produkzion in einer Gattung befördern, in der man eher sollte zu hemmen suchen. Der Autor klagt, „daß dieselben, statt den Sinn des Volkes für die monumentale Kunst zu wecken, zu nähren, und ihm den hohen Beruf aller Kunst zu verdeutlichen, der Kunstfabrikazion allen nur möglichen Vorschub leisten und der Kleinkrämerei mit Alltagsprodukten einen Markt eröffnen, auf welchen alle Mittelmäßigkeit sich hinaufdrängt, und in dessen buntem Wirrwar kein Auge und kein Urtheil sich bilden kann, wo höchstens die Splitterrichterei und der Dilettantismus einige Nahrung finden, während der Sinn für das Einfache und Erhabene, der hie und da in den Massen noch instinktartig fortlebt, an sich selbst irre werden, und allmählich ganz und gar erlöschen muß."

Zu diesem Vorwurfe, der nicht unbegründet ist, kommt noch die Klage, daß der größte Theil der jährlichen Mitglieder-Beiträge auf Regie-Auslagen verschwendet werde, und nur ein unbedeutender Rest derselben seiner eigentlichen Bestimmung, dem Ankauf von Kunstwerken erhalten bleibe. Es geht die Ueberzeugung durch alle Kreise der Kunstfreunde und Künstler, daß die Kunstvereine sich ihrem Zwecke ganz entfremdet haben, und daß nur eine gründliche Reorganisazion die verderbliche Krankheit zu heben vermöge. Eine Ueberzeugung, die auch in die von Grefe verfaßte Denkschrift der „Wiener Kunstgenossenschaft" an die diesjährige General-Versammlung deutscher Künstler in Salzburg Eingang gefunden. Ich werde wohl Gelegenheit finden diese Zustände umständlicher zu beleuchten.

Die dermalige Verlosungs-Ausstellung hat eine große Zahl von Kleingewinnsten, doch auch mehrere bedeutende Kunstwerke aufzuweisen. Darunter ein gutgemaltes Bild von Sell in Düsseldorf: „Die Belagerung von Breisach im 30jährigen Kriege," von welcher jedoch nur eine an sich untergeordnete Episode den Vorgrund ausfüllt. Ferner ein aus der vorjährigen Verlosungs-Ausstellung zurückgebliebenes Bild mit scharfer Charakteristik der Figuren von d'Unker in Düsseldorf: „Gauner im Dorfe." Endlich Friedländers bewegtes „Volksfest in Maria Brunn" mit seinen harmlos genießenden Leutchen, und ein gut kolorirtes Genrebild des erst jüngst aus der türkischen Hauptstadt heimgekehrten Alois Schönn, „Aus der Herzegowina" genannt. Ein heiteres genügsames Volk, von dem man glauben sollte, es hätte den Sorgenbecher, den die Natur auf ihre reiche Tafel zu stellen pflegt, stehen gelassen und nur nach den Früchten gelangt, es könnte nur von seinen einfachen Naturfreuden von einem Luca Vucalovich abberufen werden. Ueberdies zählen hieher noch außer einem Gauermann, „Gebirgsdorf bei Regen," und dem „Nebenbuhler" von Pischinger, eine reich staffirte technisch ausgezeichnet behandelte Landschaft von Selleny aus der schönen Stadt im Süden, „Das Mühlenthal bei Amalfi", die Landschaften von Schäfer, Seelos, Haanen und Otto, endlich eine vorzüglich komponirte Skizze aus dem Märchen: „Rosensohn" von Karl Geiger.

Die moderne Kunst auf der Londoner Ausstellung.

Von **Ernst Parthe.**

Vor Jahrtausenden zogen die Hellenen jedes fünfte Jahr an die Ufer des Alfeios, zu den Spielen auf der Altis von Olimpia, die Kraft und der Heldenmuth der Jugend, die Poesie, die Musik, die Kunst mit allen ihren reichen Schätzen traten in die Schranken zum edlen Wettkampf um den Palmenzweig, ein ganzes Volk jubelte den glücklichen Siegern, den Olimpioniken, zu, und der Ruhm und der Glanz dieser Feste lebt in den hochbegeisterten Hymnen Pindars für ewige Zeiten fort. Die Schönheit, die Kunst war zum Nazionalkultus geworden, jedes neue Werk regte den Wetteifer an, und unter diesem Streben schuf Phidias seinen „olimpischen Zeus," Polyklet den „jungen Lanzenträger," Mylon „den fallenden Fechter."

Jetzt zieht der Neuhellene seinen Pflug durch den Schutt, der über den geweihten Stätten liegt, und sieht befremdet dem gierigen oft rücksichtslosen Eifer zu, mit

welchem hochgelehrte Kunstsammler oder mit dem Mäzenatenspleen behaftete Lords die letzten Mauerreste hervorscharren, um sie in ein heimatliches Museum zu entführen. Die Geschicke der Zeiten wogten über die Völker, die Welt ward alt und wieder jung; die Musen und die Grazien, aus dem heimatlichen Hellas verdrängt, fristeten bald hier, bald dort, bald einzeln, bald vereint ein unstätes Dasein, und wenn sie auch von Zeit zu Zeit wieder glühende Verehrer fanden, es wurden ihnen keine Throne mehr gebaut; während sie einst das höchste Prinzip eines Staates gewesen, sind sie jetzt, beherrscht von den Launen der Zeit und des Ortes, zum Mägdedienst gezwungen bei den Annehmlichkeits- und Bequemlichkeits-Vorrichtungen der modernen Zivilisazion.

Die Völkerbewegung nach Olimpia ist wieder erstanden; derselbe Zug, derselbe Wetteifer, nur in umso größerem Maße, als die Zahl und Größe der Kulturvölker gewachsen ist, und modifizirt durch das leitende Prinzip der gegenwärtigen Zeit, das der Nützlichkeit. Der Kultus der Ideale ist zu Industrie-Ausstellungen umgewandelt worden, der Menschengeist und Menschenwitz überraschen jetzt von Zeit zu Zeit mit bewundernswerthen, gewaltigen und feinen Schöpfungen, deren erster Zweck es jedoch ist, dem sinnlichen Lebensgenusse dienstbar zu sein; die Kunst wurde beauftragt, diesen Ausstellungen entsprechende Paläste zu bauen und immer für Putz und Zier bestens zu sorgen, dann kamen die schönen und nützlichen Dinge für Haus, Hof und Feld, die Maschinen und Apparate, welche alle Schwächen und Unzulänglichkeiten der Natur auszugleichen haben, — sie selbst jedoch fand nach gethaner Hilfeleistung in solchen Bauen keinen Schutz und wurde vor die Thore verwiesen. Erst diesmal gönnte man ihr selbständigen Raum, und die Gallerien des Monstregebäudes in Brompton bieten eine schätzbare Illustrazion des Standes der bildenden Kunst der ganzen Welt. Von Oelgemälden, Aquarellen, Skulpturen, Stichen, Radirungen und Architekturzeichnungen weiset der Katalog die entmuthigende Ziffer von nahezu 6000 Stücken nach. Mehr als die Hälfte, über 3000 Nummern, entfallen hievon auf England, die übrigen auf sämmtliche europäische Staaten, Brasilien und die nordamerikanische Union.

Bei einem verhältnißmäßig so jungen Kunstleben wie das englische ist, muß die überreiche Vertretung gerechtes Erstaunen hervorrufen. Die englische Kunst ist im Ausstellungspalaste nicht blos vertreten, sondern zum größten Theile vollständig untergebracht, die englischen Gallerien haben alles Beachtenswerthe und noch viel Unbedeutendes dazu geliefert, um den fremden Beschauer vergessen zu machen, daß es vor 150 Jahren in England noch so gut als keine Kunst gab. Denn wenn auch Karl I. es sich redlich Mühe und noch mehr Geld kosten ließ, Kunstschätze in England aufzuhäufen, so machte er darum die Kunst seinen Unterthanen nicht werth. Abgesehen davon, daß seine Sammelleidenschaft weniger von Geschmack und Verständniß, als von monarchischer Eitelkeit genährt wurde, gefiel es seinem Volke sehr wenig, daß zur Zeit der größten Geldnoth auf Staatskosten italienische Gallerien aufgekauft, griechische Antiken heimgebracht und enorme Summen daran gewendet wurden, um Van Dyk vorübergehend an England zu fesseln. Was die Kunst heben sollte, verleidete sie dem Volke so gründlich, daß bis zum achtzehnten Jahrhunderte weder Kunst noch Interesse für dieselbe in England anzutreffen ist. Einige „sergeant painters“, handwerksmäßige Hofmaler, haben ihre Namen, nicht ihre Werke auf die Nachwelt gebracht, Die genanntesten derselben sind Sir Peter Lely, der nach dem Geschmacke seiner Zeit witzlose Nuditäten verfertigte, Sir Godfrey Kneller, der Portraitfabrikant, und Sir James Thornhill, geist- und schwungloser Akademiker.

Die Genannten hatten dem englischen Publikum weder Sinn für das Schöne noch Verständniß für das Erhabene beizubringen gewußt; da trat ein Mann auf, welcher seiner Zeit einen Spiegel vorhielt, der alle Schäden und Auswüchse der Gesellschaft mit rücksichtsloser Treue wiedergab, durch keine Vergeistigung gemildert, vielmehr durch beißende Satire und rückhaltslose Witze gewürzt.

Die Erfolge, welche Swift, Fielding, Sterne, Smollet, Addison mit ihren Schriften gehabt, suchte W. Hogarth mit dem Stift und dem Grabstichel zu erreichen *).

Wer die Schwierigkeiten kennt, in die Privatsammlungen Englands zu gelangen, der wird es um so mehr zu schätzen wissen, daß durch die Ausstellung Gelegenheit geboten wurde, 32 seiner Arbeiten beisammen zu sehen, darunter „Der Weg der Buhlerin,“ „Der Weg des Leichtsinns“, „Die Heirat nach der Mode“, „Die

*) Vergleiche die „Skizze aus der englischen Kunstgeschichte“ in Nr. 4 der „Monat-Beilage“: „William Hogarth“ S. 56. A. d. R.

Wahl" und eine Reihe von Porträten und Charakteren, von welchen wir sein Porträt und das seiner Frau, so wie das Bild „The Shrimp girl" erwähnen, letzteres die einzige Arbeit Hogarth's, welche eine liebliche Natürlichkeit, wenn auch in Schmutz und Lumpen, zur Darstellung bringt.

In allen Schöpfungen Hogarth's macht sich die überraschende Originalität am auffälligsten bemerkbar, Hogarth ist frei von allem hergebrachten, mithologischen Gepränge, ein Umstand, welcher jedoch dadurch viel an Bedeutung verliert, daß Hogarth eben gar keine schulgerechte Bildung genossen, das Vermeiden dieses Fehlers also lediglich seinem glücklichen Naturell, nicht aber einer besseren Ueberzeugung zuzuschreiben ist. Das Laster, das Lächerliche, die wunden Flecke der Menschheit wußte er bloßzulegen, wie kaum einer nach ihm, wo es aber galt, den gesunden Menschen zu zeichnen, das Erhabene, die Tugend darzustellen, da reichte sein Pinsel nicht aus.

Hogarth wird als der Vater nicht nur der englischen, sondern der ganzen modernen Kunst bezeichnet. Bei vollkommener Würdigung des großen Einflusses, den Hogarth's lebensvolle Darstellungen auf den Umschwung in der Kunst genommen, wäre es jedoch eine Verwechslung von Ursache und Wirkung, wenn man dieselben für die Zauberformel hielte, welche dem geistigen und leiblichen Auge das neue Gebiet künstlerischer Darstellung erschlossen. In der sittlichen Weltordnung gibt es keine Sprünge, und was da Neues und Ueberraschendes entsteht, ist jedesmal ganz sorgfältig vorbereitet worden. Ein neues Sistem ist kein so zufälliges Ding, daß es von der glücklichen Laune eines Naturalisten abhängen könnte. Wenn wir die Fortschritte und die Wandlungen der bildenden Kunst aller Zeiten in Augenschein nehmen, so finden wir stets, daß die Poesie, die Musik und die abstrakten Wissenschaften zu gleicher Zeit in lebhafterem Aufblühen begriffen waren, ein deutlicher Beweis für die Zusammengehörigkeit der Künste und der intellektuellen Bestrebungen des Menschengeistes. Im Perikleischen Zeitalter, dessen wir Eingangs gedachten, hatten die unsterbliche Trias der Tragöden Aeschilos Sophokles und Euripides, die Historiker Thukidides und Xenophon, die Spiritualisten Anaxagoras, Heraklit und vor Allen Sokrates der bildenden Kunst die Wege geebnet, den Sinn für Schönes und Erhabenes im Volke geweckt. Zur Zeit der Hohenstaufen waren es die Heldensagen von den Nibelungen, Roland, dem heiligen Gral, die Minnesänger, die mistische Theologie, welche die gothischen Dome zu Straßburg, Köln und anderen Orten, wie lebend gewordene Wundermärchen erstehen ließen. In dem klassischen Jahrhunderte der neueren Zeit, im sechzehnten, schufen Michel Angelo, Palladio und Cellini; Leonardo Davinci, Coreggio, Tintoretto, Paolo Caliari, Tizian, Rafael, zu gleicher Zeit mit Tasso, Ariost und Palestrina. Je weniger sich die Kunst von enggezogenen Landesgränzen einzwängen ließ, je mehr sie sich zum Weltbürgerthum emporschwang, desto rascher und kräftiger gedieh sie nach allen Richtungen. Die großen Ereignisse des fünfzehnten Jahrhundertes forderten eine durchgreifende Umgestaltung der sozialen Verhältnisse. Durch die Entdeckungsfahrten war die Welt als Schauplatz menschlicher Thätigkeit auf das Doppelte vergrößert worden, frische, zündende Ideen wurden durch die neuerfundene Buchdruckerkunst Gemeingut aller Denker. Die mistische Theologie, welche bisher die Gemüther beherrscht hatte, erwies sich dem nun zur Herrschaft gelangten Gedanken gegenüber als ohnmächtig. Im Schoße der Kirche selbst wurde durch die Reformazionsbewegung gegen das lebensunfähige Herkommen protestirt, zudem führten Galilei und Keppler mit ihren Weltsistemen, Paracelsus durch seine Naturfilosofie empfindliche Stöße gegen den morschen Bau. Als Deutschland durch die langen Religionskriege ermattet war, trat Frankreich als Träger und Erzieher der jungen Riesenideen in die Weltgeschichte ein.

Wie so oft die Könige mit der egoistischen Wahrung ihrer persönlichen und monarchischen Interessen unbewußt zur Verwirklichung und Vollendung der Weltbestimmung beitrugen, so pflegte der despotische Ludwig XIV. aus Herrscher-Eitelkeit die Literatur der neuen Ideen, und schuf in den Akademien Freistätten für Wissenschaften und Künste. Die Literatur wurde zur politischen Macht, sie brachte das ideale Leben der Kunst und die Forschungen der Wissenschaften in eine gemeinschaftliche Bahn, und aus dieser mächtigen Allianz entstand die leitende Idee unserer Zeit und der Zukunft, die Idee der individuellen Freiheit. Des Cartes, der Bekenner der Souveränität des Gedankens, war ihr erster Profet. Der Razionalismus erwarb immer mehr Anhänger, und während Voltaire sich zu einer bodenlosen silosofischen Freidenkerei hinüberneigte, arbeiteten die Enziklopädisten: Rousseau, Helvetius, Diderot, d'Alembert auf die künftige Umgestaltung der staatlichen Zustände, auf das demokratisch-republikanische Prinzip durch die Popularisirung der

Kenntnisse hin. Die geistige Gemeinschaftlichkeit zeigt sich aber zuvörderst in dem gleichartigen literarischen Streben in England und Frankreich, in der Humoristik; auch Deutschland tritt neugekräftigt in das Werden der Neuzeit ein. Lessing, Mendelssohn, Herder, die Humanisten, bahnten die Filosofie der Menschenrechte an, so wie die Enziklopädisten die Filosofie des „Esprit" geschaffen hatten, beide innig verbunden im Kampfe gegen den verblichenen Buchstaben, als jüngste filosofische Anschauung als „Neologie", dies sind die Ideen, welche den Stand der Gelehrten, als wichtigstes Staatselement mit der blutigen Katastrofe von 1789 zur Geltung gebracht, die Ideen, welche die größten Geister unseres Jahrhunderts, Humboldt, Ritter, Arago, Faraday, Cuvier großgezogen, die Ideen, welche durch die drei wichtigsten Motoren der Neuzeit, den Dampf, den elektrischen Strom und die Fotografie noch zu einer nicht geahnten Geltung gelangen werden, unabsehbar in ihrer Entwickelung, unabschätzbar in ihren Folgen.

Dieser ganze große Entwicklungsprozeß der Menschheit ist es, welcher unsere moderne Kunst geschaffen, — die klare Naturanschauung, welche durch die Fotografie, durch die allgemein geweckte Reiselust erlangt wurde, und die „populär" gewordene Natur in die Kunst zurückgeführt hat, die Theilung der technischen und geistigen Arbeit bei der künstlerischen Produkzion, die allgemeine Bildung und die dadurch nothwendige großartige Entwicklung des Kunstsinnes, die Vollkommenheit der Vervielfältigungsmittel der Kunstwerke wird sie so weit fortbilden, daß wir uns gegenwärtig von der Höhe der Kunst, welche den vorgenannten Prämissen genügt, noch keine Vorstellung zu machen vermögen.

Dies ist der Standpunkt der modernen Kunst, der Literatur, der Musik, ein Uebergangsstadium zu einer künftigen Blüthezeit. Mit dieser Erklärung haben wir auch eine Gesammtkritik der Welt-Kunstausstellung in London abgegeben und zugleich gezeigt, daß dieser Entwicklungsgang tieferer Motive bedurfte als der glücklichen Laune eines Naturalisten, und wenn dieser selbst W. Hogarth wäre.

Wenn wir noch die Technik Hogarth's ins Auge fassen, so tritt uns aus seinen Werken der Mangel an ästhetischem Gefühl um so schärfer entgegen. Die Behandlung der Farbe ist von einer Geschmacklosigkeit, welche selbst in den mangelhaften englischen Vorbildern keine Entschuldigung findet. Ohne Vergleich bessere Aesthetiker waren Hogarths Zeitgenossen Sir Joshua Reynolds und Gainsborough. Beide betraten mit zartem Sinne für Poesie und mit gewissenhaften Studien ausgerüstet ihre Künstlerlaufbahn und pflegten mit Erfolg den edlen Portraitstil des Velasquez und Van Dyk; nur die, wenn auch wahr gedachten, doch zu matt und verschwommen angelegten Farbentöne machen sie hinter ihren Vorbildern nachstehen. Von Reynolds sind 25 Bilder ausgestellt, zumeist Portraite, liebliche Frauenbilder voll natürlicher Anmuth, zum Theile in allegorischer Darstellung wie Miß Gwatkin als „Unschuld", Miß Stanhope „Versunkenheit" und Miß Siddons „tragische Muse"; am meisten fesselt „die Mutterliebe", eine Bachantin mit ihrem Kinde, Miß Hartley, ein Werk voll tiefer Poesie. Gainsborough behandelt das Portrait mit geistvoller Zartheit, mit einem Schwung, der beinahe die Aehnlichkeit in Frage stellt. In seinen Landschaften sind große gewaltige Naturszenen mit besonderer Vorliebe dargestellt, und seine Genrebilder zeigen den scharfen Beobachter; so seine „Bettlerknaben," die „Fischerfamilie." Eines seiner glücklichsten Werke ist „der blaue Page", ein äußerst liebliches Knabenbild, welches durch seine große Verbreitung durch den Stich auch das bekannteste sein dürfte.

An diese drei Hauptträger der englischen Kunst schließt sich nun die endlose Reihe ihrer Nachfolger und Nachtreter an. Das Portrait von Opie, Reaburn, Jackson, Romney, bis zu Lawrence zeigt ein sukzessives Freiwerden des Stiles von der Steifheit und Manierirtheit, welche das ängstliche Einhalten der italienischen und flämischen Schulmuster hervorgebracht hatte. Mehr leidet noch die Historienmalerei daran, so sehr auch West, Northcole und Harlow bemüht sind die historischen Bedingungen treu zu erfüllen. Fuseli hat sich mit Vorliebe reiche fantastische Stoffe gewählt, „Königin Mab," das „Nachtgespenst" und andere, in deren räthselhaftem Dämmergrau dem Beschauer ein guter Theil des Bildes erst nachzuschaffen bleibt. Die jüngeren Historiker Haydon, Martin, Croß und Maclise bieten weder in der Auffassung noch in der Behandlung ihrer Stoffe besonderes Interesse.

Die großen sozialen Umwälzungen zu Ende des 18. Jahrhundertes, die Hebung des Volkswohlstandes und die Verbreitnng allgemeiner Kenntnisse blieb auf die Richtung der Kunst nicht ohne großen Einfluß. Mit der Auflösung aller Ausnahmsstellungen ging auch das Mäzenatenthum von der Aristokratie auf die besitzenden Klassen des Volkes über. Es galt jetzt nicht für Gallerien, für Prunksäle zu malen, sondern wohnliche mit aller

Bequemlichkeit, allem Luxus versehene Zimmer auszuschmücken. Die nach Brod gehenden Künstler fanden sich recht wohl bei dem vielen Bedarfe, weniger die Kunst. Der historische Stil eignet sich selten zu derlei Dekorazionsmalerei, ihr entspricht vor allem die Kabinetsmalerei, deren drei Hauptabtheilungen: das Genre, das Stillleben und die Landschaft im Augenblicke wohl die meiste Thätigkeit der Künstler in Anspruch nehmen. Salvator Rosa, Cerquozzi, der Michel-Angelo delle battaglie und Mieris fürdas ernstere Genre, Breughel, Teniers, Ostade für das gewöhnliche Leben sind die Vorbilder der heutigen Genremaler. Die üppigen Schäferbildchen Watteau's und der fantastische Humor Callot's, zum Theile auch die Darstellungen Hogarth's führten diesen Stil in England ein. Bird kopirte das Leben getreu so, wie er es gesehen, Wilkie legte in seine Darstellungen einen Zug von Sentimentalität, Mulready Anmuth und Gedankenfülle.

Wenn das Genre zu der modernen Novelle, zum Roman in Beziehung steht, so noch mehr die Landschaft zu der Reiseliteratur unseres Jahrhunderts. Die Neuzeit hat die Natur erst kennen gelernt und liebgewonnen, die alten Schultradizionen wurden in diesem Kunstzweige so vollständig aufgegeben wie in keinem anderen, man malt jetzt die Bäume so wie sie wachsen, nicht so wie Poussin und Claude Lorrain sie sich gedacht, Licht und Schatten werden nach Naturbeobachtungen wiedergegeben und nicht nach Cuyp und Rembrandt'schen Manieren. Die Landschaft ist die Stärke der englischen Malerei der Gegenwart. Es ist der Natur jede ihrer lieblichen und großartigen Szenen abgelauscht worden, Constable, Creswick haben Busch und Baum, Linnel Dämmerung und Sonnenuntergang, Hook das sonnenglänzende Meer, Steinfield die Schrecken der empörten See zu ihren Vorwürfen gewählt, andere, wie Lewis, brachten die malerischen Punkte aller Welttheile in ihrer Reisemappe nach Hause und gaben sie auf der Leinwand mit einer Treue und Detailgenauigkeit wieder, welche nur von dem einen großen Konkurrenten, der Fotografie, übertroffen wird.

Noch haben wir zwei Namen hier anzureihen, Turner und Landseer. Der letztgenannte ist durch seine tiefen Studien der thierischen Natur wohl allgemein bekannt, so seine kämpfenden Hirsche in „Nacht" und „Morgen", „am Anstand" u. s. w. zumeist Jagdszenen aus dem schottischen Hochlande; der erstere jedoch, Turner, ist außer England wenig genannt, und doch ist er die interessanteste Erscheinung der ganzen neueren Malerkunst Englands; er ist derjenige, welcher in die Landschaft Motive und Stimmungen legte, die für ein Historienbild erhaben genug wären, so sein ideales „Italien", die venezianischen Bilder, welche sich unbedingt den Werken Canaletto's zur Seite stellen dürfen. Seine Darstellungen erscheinen nicht wie Kopien der Natur, sondern wie Visionen, getreu, doch märchenhaft, als wollten sie zerfließen wie ein Nebelbild; es sind Aquarelleffekte in die Oelmalerei übertragen,

Turner bildet den Uebergang zu einem Kunstzweige, welcher in seiner Vollendung fast ausschließlich den Engländern eigen ist, zur Aquarellmalerei. Das Feld dieser Malerei ist hauptsächlich die Landschaft und das Stilleben, und die Erfolge, die hierin erzielt werden, Bewunderung erregend, die treuesten Naturkopien in einer Ausführung, blendend und effektvoll, wie wir sie nur bei Oelfarben zu sehen gewohnt sind. Nebst Turner haben sich insbesondere Lewis, Hunt, Müller Fripp, Gastineau bemerkbar gemacht. Sonst aber bietet gerade diese zarte Kunstgattung auch einen willkommenen Tummelplatz für die englische Minutiosität, für die vielen spleensüchtigen Misses, und insbesondere die letzteren haben es zu verantworten, wenn man über den zahllosen gedankenleeren Pinseleien Geduld und Stimmung verliert, die anderen, vorzüglichen, oft wunderbar anmuthenden Bilder gehörig zu würdigen.

(Schluß folgt.)

Die Berliner Akademie der Künste.

Kunstausstellung.

❒ Schon seit einer Reihe von Jahren ist die Eröffnung der Ausstellung für Berlin nicht mehr, was man „ein Ereigniß" nennt. Das Interesse daran, heißt es, schwindet, weil die großen, bedeutsamen und deshalb anziehungskräftigen Werke immer seltner werden — und die Werke dieser Art werden immer seltner, weil das Interesse an der Kunst immer mehr schwindet; das ist der fatale Kreis, in welchem sich die Erklärung bewegt. In erster Linie unter den der Kunst feindseligen Einflüssen wird immer das Interesse an den politischen Bestrebungen unsrer Tage genannt. Dieser eine Grund für die geringe Beachtung, welche die Aus-

stellung erfährt, ist für diesmal so vollkommen ausreichend, daß ich mich enthalten kann, auf weitere Gründe derselben einzugehn; Militärbudget, Abgeordnetenhaus, Verfassungsfrage! vor, zwischen oder hinter diesen Wörtern verhallt klang- und eindruckslos das Wort Kunstausstellung!

Und doch — sollten trotzdem nicht ein paar Meisterwerke vermögen, von der halben Million der Einwohner Berlins und von den Fremden, welche täglich allein in den ersten Hotels der Stadt absteigen, täglich ein paar Hundert in die Säle der Akademie zu locken? Die Frage ist leider eine müßige, da diesmal solche Werke auf der Ausstellung fehlen. Freilich befindet sich unter den Bildern eine ganz artige Menge von solchen, welche eine ganz artige Meisterschaft nach der einen oder andern Seite der Kunst hin darlegen, aber diese Meisterschaft betrifft überwiegend die äußeren Bedingungen der Kunst; eine so hohe Bedeutung man der Erfüllung dieser letzteren beimessen mag — die stärkere, tiefer gehende Anziehungskraft beim Kunstwerke geht doch immer vom innersten Kern desselben, vom poetischen oder geistigen Inhalte aus. Das scheint eine so einfache Wahrheit zu sein, da doch alle Kunst nichts anderes als Poesie ist, die statt in Worten in irgend welcher anderen Weise zum Ausdrucke kommt; und dennoch scheint diese Wahrheit, nach einer so großen Anzahl von Werken zu urtheilen, gar nicht so allgemein anerkannt oder gekannt zu sein. „Und ist es auch in der That nicht der Inhalt eines Bildes," sagte zu mir eines Tages einer unsrer ersten Künstler, (und mehrere seiner Berufsgenossen stimmten ihm bei) — „der Inhalt soll garnicht wirken; nicht auf das Was kommt es an, sondern auf das Wie." Zum Beweise für seine Behauptung führte er die Madonnen Rafaels an, welche, seiner Meinung nach, uns nur deshalb so sehr gefielen, weil sie so schön gemalt wären, da der Inhalt hier doch nur ganz nebensächlich aufträte. Der Gute hatte offenbar keine Idee von der Bedeutung des Madonnenkultus im Mittelalter; er war offenbar in dem Glauben, daß die Madonnen Rafaels auf demselben Wege zu Stande gekommen seien, wie die in unsrer Zeit entstehenden. Ein Maler ist in Verlegenheit um einen Vorwurf: er malt ein junges Mädchen oder eine junge Frau mit einem Kinde, belegt das Ganze mit der Bezeichnung: „eine Madonna," und glaubt eine wirkliche Madonna geliefert zu haben.

Wenn ich nun versuche einen Gesammtüberblick über die Ausstellung zu geben, so finde ich, daß die landschaftlichen Bilder am meisten und am häufigsten die gemüthlichen Anforderungen befriedigen. An Zahl wie an Werth bilden die Landschaften schon seit Jahren den bedeutendsten Theil der Ausstellungen. In der Regel stehn zwei, auch drei der ausgestellten Werke dieser Gattung auf der Stufe der Vollkommenheit, einer großen Anzahl anderer fehlt nur noch eine Kleinigkeit, um ebenbürtig neben der ersteren stehn zu können, und eine eben so große Zahl ist der Art, daß sie bei Fernhaltung einer strengeren Kritik immer noch Genuß gewährt.

Eine Landschaft der ersten Art hat zufällig die gegenwärtige Ausstellung nicht aufzuweisen. Von der zweiten Art zeigen, wie immer, sämmtliche Säle eine bedeutende Anzahl, meistens von schon von früher her bekannten Künstlern: Leue, Pape, Metzner, Andreas und Oswald Achenbach, Schleich, Irenn, Spangenberg (Louis), Morton Müller, Bennewitz von Löfen, Kalkreuth, Schlicht, Hoguet, Riefstahl, Scherres, Ruths, Eschke, Rollmann, Zimmermann, Bodom, Th. Weber, Antonie Biel, Schampfelier, Chavannes, Max Schmidt, Rötticker.

Vollkommen im Gegensatze zur Gattung der Landschaft steht — ich möchte sagen: wie sich von selbst versteht — die der höheren Geschichtsmalerei. Streng genommen gibt die ganze Ausstellung nur drei Werke dieser Gattung. Das eine von Plüddemann stellt die Büste „Kaiser Heinrichs IV. in Canossa" dar, und zwar in der lebensgroßen Einzelfigur des Kaisers mit ein paar kleinen nicht weiter in Betracht kommenden Figürchen in der Ferne. Das Bild ist zwar nicht ganz das, als was es vor einiger Zeit in einem weit verbreiteten illustrirten Blatte hingestellt war, doch wird es überall eine ehrenvolle Auszeichnung finden, sowohl durch seine geistige Bedeutsamkeit als formale Tüchtigkeit. Das zweite, in kleinerem Formate, von dem vielseitigen H. Kretzschmer, stellt die „Landung des großen Kurfürsten auf der Insel Rügen" vor. Das einzige Bild der Ausstellung von solchen Dimensionen, daß es eine größere Anzahl lebensgroßer Figuren enthält, von Chauvin in Lüttich, behandelt zwar eine historische Begebenheit, die jedoch nicht auf historische Bedeutung Anspruch machen kann. Dem Künstler muß, außer dem Bilde selbst, mehr als eine ganze, engbedruckte Seite Text im Kataloge zur Erklärung des Vorgangs dienen; in derjenigen Kürze, deren ich mich zu befleißen hier genöthigt bin, kann ich ihn nicht anders bezeichnen als: „einen Streit Pipins von Heristal mit dem Bischofe und spä-

teren Heiligen Lambert, in Folge dessen letzterer am andern Tage ermordet wurde.“ Das Bild zeigt einen ziemlichen Grad von Meisterschaft in der äußeren Darstellung, doch ohne den glanzvollen Vortrag der großen belgischen Meister; vielmehr erscheint es in der Technik und Art der Charakterisirung fast wie das Werk eines der bedeutenden Maler der früheren Düsseldorfer Schule. Als drittes der ihrem Inhalte nach entschieden historischen Bilder ist noch der „Sturz der Irmensäule durch Karl den Großen“ zu erwähnen, von Bleibtreu, der bis jetzt ausschließlich Schlachten der Neuzeit behandelte, und zwar in einer Weise, die ihm auf den Berliner Ausstellungen fast immer die hervorragendste Stelle unter den Schlachtenmalern anwies. Auch diesmal behauptet er, mit seiner „Schlacht von Großbeeren,“ diese Stelle unter der kleinen Anzahl seiner Nebenbuhler auf diesem Gebiete.

Darstellungen aus der biblischen Geschichte sind fast ebenso sparsam, wie die aus der Profangeschichte. Durch Figurenreichthum und lebhaftes Kolorit macht sich eins unter den wenigen bemerkbar, ohne jedoch tieferen Eindruck zu machen. „Judith zeigt dem Volke von Bethulia den Kopf des Holofernes.“ In Bezug auf eigentlich religiöse Malerei scheint die Ausstellung die vielfach oder allgemein ausgesprochene Meinung zu bestätigen, daß unserer Zeit der Beruf für religiöse Kunst vollständig abgehe. Bedeutende formale Vorzüge sind in den Kartons zu Glasmalerei, von Teschner, zu bemerken.

Als auffallende Erscheinung treten etwa seit dem Jahre 1856 die Bilder von Anselm Feuerbach hervor. Gleich sein erstes Bild, „Hafis mit seiner Geliebten,“ zog trotz mancher Mängel die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Gedankenfrische, Kraft und Leichtigkeit in der malerischen Behandlung ließen mit Sicherheit auf eine außergewöhnliche künstlerische Begabung schließen. Die späteren Werke des Künstlers bestätigten dies Urtheil vollständig, nur gaben sie zu der Bemerkung Anlaß, daß sein etwas zu Extravaganzen neigendes Genie noch nicht zu einer einigermaßen harmonischen Ausdrucksweise herangebildet sei. Einen großen Schritt dahin bezeichnet Feuerbachs Bild der gegenwärtigen Ausstellung: „Ifigenia an der tauriſchen Küſte,“ in überlebensgroßer, sitzender Figur. Der Wurf des Ganzen ist einheitsvoll, edel und großartig, nur in den Einzelnformen geht noch Manches nicht vollkommen zusammen, wie auch die Färbung des Gewandes klarer und naturwahrer sein könnte. Alles in Allem genommen hebt sich das Werk jedoch stark aus der Masse der übrigen hervor.

Das Bild, welches verhältnißmäßig die meiste Anziehungskraft ausübt — „die letzte Ehre“ von Cordes, gehört dem höheren Genre an. Der Künstler ist, wenn ich mich recht besinne, aus Lübeck, und gehört jetzt der in Weimar neuerdings gestifteten Kunstschule an. Am Meeresstrande liegt, zum größeren Theile von einem Mantel bedeckt, der Leichnam eines Offiziers der preußischen Marine, der im Dienste auf der sturmgepeitschten See sein Leben verloren hat. Ein Matrose hält mit geschultertem Seitengewehr neben ihm Wache, während aus der Ferne Schiffsmannschaft herbeikommt. Die Figur des Matrosen ist es nun, aus welcher sich das Ergreifende des Vorgangs in außerordentlicher Stärke und Wahrheit wiederspiegelt. Zeichnung und Kolorit, gleich kraftvoll und wahr, wirken in voller Harmonie mit der Charakteristik des Vortrags.

Ein ebenfalls sehr bedeutendes Talent für Charakteristik, doch mehr für die feine als für die kräftige, zeigt das Bild von Antonie Volkmar: „der junge Göthe erzählt das Märchen vom neuen Paris“ (aus „Wahrheit und Dichtung“). — Interessante und glänzende Porträtbilder waren in der Regel ein Hauptbestandtheil der Berliner Ausstellungen. Anders ist es diesmal, obwohl drei der auf diesem Gebiete klangvollsten Künstlernamen, Gustav Richter, (Berlin), Röting und Frau Wiegman (Düsseldorf), vertreten sind. *)

In der Thiermalerei fehlen die Werke des eigenthümlichen Schmitson ganz; eine große Reise hält den Künstler schon seit langem fern von Berlin. Sein ganz anders gearteter Nebenbuhler Brendel beherrscht mit fünf mehr oder minder vortrefflichen Bildern das Feld. In der kleineren Genremalerei erscheint Meyerheim der Vater mit nur einem Bilde, welches alle die an dem Künstler bekannten Vorzüge enthält. P. Meyerheim Sohn (auch als Thiermaler tüchtig) erscheint dem Vater schon jetzt als ebenbürtig. Vaubier in Düsseldorf, noch neu auf dem Gebiete, tritt mit einem ausgezeichneten Stückchen auf. Unter den Seebildern macht sich eins von Melbye (Kopenhagen) sehr

*) Regelmäßig wiederkehrend sind die mehr glänzenden als interessanten Kostümbilder C. Beckers. Der Künstler hat sich dies Fach als Spezialität herangebildet, und ist darin zu einer Vollendung gelangt, wie schwerlich einer unter den deutschen Malern gleicher Richtung. Chavet und Meißonier, seine Vorbilder, dürfte er mindestens erreicht haben. Nächst Becker treten Amberg und Borckmann in derselben Gattung am vortheilhaftesten hervor.

vortheilhaft bemerkbar, unter den Architekturbildern eins von Gräb und mehrere von de Cauwer (Berlin). — Einem wenig bebauten Gebiete der Malerei, welches man das kulturhistorische nennen könnte, gehören die Bilder von W. Gentz an. Sie geben „Sitten und Kostüme aus dem Oriente." Der Künstler verfügt über alle Wirkungsmittel der modernen Malerei. Das eine seiner diesmal ausgestellten Bilder, das „Lager der großen Mekka-Karavane" darstellend, macht vermöge der Verwendung aller jener Mittel in Verbindung mit einer außerordentlichen Feinheit der Durchführung einen ungewöhnlichen Eindruck.

Die plastischen Werke unsrer Ausstellungen geben nie eine richtige Vorstellung von dem Standpunkte, welchen die Bildhauerei in Berlin einnimmt. Für die monumentalen Werke, mit denen die meisten unserer bedeutenderen Bildhauer beschäftigt sind, und noch öfter für die oft kolossalen Arbeiten dekorativen Charakters sind die Ausstellungsräume zu beschränkt. Für bedeutendere Kabinetsachen finden die Meister theils keine Zeit, theils, und namentlich in neuerer Zeit, keinen Muth, wegen der geringeren Wahrscheinlichkeit des Verkaufs derselben. Der Katalog nennt in diesem Fache nicht einen einzigen der Berliner Bildhauer von Ruf. Die Ehren der Plastik vertritt der Schwede Molin mit einem Werke allerersten Rangs, der schon früher viel berufenen Gruppe von „zwei altschwedischen Kämpfern," welche der Sitte gemäß mit einem Riemen aneinander geschnallt, mit Messern auf Leben und Tod kämpfen. Anziehende Marmorwerke geben noch Voß und Emil Wolff in Rom, sehr tüchtige Arbeiten der Thierbildhauerei W. Wolff und Rosenthal in Berlin.

Münchner Kunstbericht.

Schillerstatue von Kauer und Brugger's Woronzoff. — Die Modellsammlung der königlichen Erzgießerei. — Architektonische Projekte von M. Rohl. — Christus am Kreuz von Ad. Baumann. — Kunstverwaltung. — Die Faber'schen Antiken. — F. Dietz nach Karlsruhe.

cw-. Mit der deutschen Plastik scheint es wirklich bergab zu gehen! Es verfließt kaum ein Vierteljahr, in welchem aus der weltberühmten hiesigen Erzgießerei nicht wenigstens eine große monumentale Statue hervorginge. Aber auffallenderweise wird bei steigender Nachfrage die Waare immer schlechter. Es fehlt doch wahrlich nicht an Konkurrenz auf diesem Gebiete. Ueberall sehen wir die Plastiker zu Dutzenden um die häufig dargebotene Palme ringen. Allein höchst selten geschieht es, daß aus dem Wettkampfe ein großer Sieg, ein echtes Talent glänzend hervorgeht, welches uns für den Jammer der zahllosen Mittelmäßigkeiten entschädigen könnte.

So habe ich Ihnen denn heute wieder von zwei neu vollendeten Bronzewerken unserer Gießerei zu berichten, welche ebenso vielen Niederlagen der Plastik gleichzuachten sind. Das Eine ist die für Mannheim bestimmte „Schillerstatue" von Kauer, das Andere Brugger's „Woronzoff" für Odessa. Es lag für Mannheim nahe, in Schiller den jungen Dramatiker, den titanenhaft anstürmenden Dichter der „Räuber" zu betonen und von dem Denkmal, welches der Stadt ihr Andenken an die ersten Bühnentriumfe des großen Poeten wach halten soll, den Ausdruck vorzugsweise dieses Motivs zu fordern. Wir können uns auch wohl vorstellen, daß Kauer's Entwurf als kleine Skizze einem solchen Verlangen künstlerisch nicht übel entsprochen habe. Jetzt, in der Ausführung erkennt man jedoch sofort, daß der Gedanke ebenso sinnig und historisch berechtigt als plastisch unausführbar war. Denn einen mit deklamatorischem Pathos dahinschreitenden Dichter, eine Rolle in der Linken, die Rechte gestikulirend erhoben, wie wir ihn hier sehen, wird auch der geschickteste Meißel zu keinem Denkmal von monumentaler Würde und plastischer Haltung ausgestalten können. Eine berühmte Figur, Hähnel's „Rafael" in Dresden, leidet an einem ähnlichen Fehler, nur mit dem großen Unterschiede, daß bei ihr die flotte Behandlung, der lebendige Schwung, die noble Haltung über das Genrehafte des Motivs glücklich hinweghilft, während sich in Kauer's Arbeit Langeweile in der Auffassung und Ungeschick der Technik vereinigt haben, das Unglück der Konzepzion erst recht fühlbar zu machen. Seit Rietschel, der edle, allzu früh dahingeschiedene Meister, in seinem „Lessing" und in der „Goethe-Schiller-Gruppe" jene Muster geistvoll naturalistischer Behandlung des modernen Kostüms aufgestellt hat, sollten unsre Plastiker sich dreimal besinnen, ehe sie uns einen solchen Plunder von Röcken, Strümpfen und Schuhen, wie er das neueste Schillermonument verunziert, vorzuführen unternehmen. Da ziehen wir in der That noch den alten akademischen Panneggiamento bei Weitem vor. Kauer hat seinem Schiller, — wahrscheinlich um das freilich nicht eben sehr vortheilhafte Untergeschoß der Figur des Dichters etwas zu verstecken,

— einen Mantel über den linken Arm geschlungen, der hinterwärts bis auf den Boden herabhängt. Auch hier ist aber der an sich nicht üble Gedanke durch die Ausführung total verdorben. Das Gewand schleppt in steifen, bleischweren Falten hinter dem linken Beine her, als ob Mühlsteine daranhingen.

Brugger's Woronzoff ist wo möglich noch mißlungener als das obige Werk. Wir haben uns leider seit längerer Zeit daran gewöhnen müssen, diesen unzweifelhaft begabten und solid gebildeten Künstler auf einer Bahn wandeln zu sehen, welche offenbar seinem Talent eben so wenig wie seiner Herzensneigung entspricht. Wenn man vielfach Brugger's „Achill und Chiron", auch seine „Penelope" mit Recht zu den feinsten und lebensvollsten Reproduktzionen antiker Stoffe gerechnet hat, so scheint ihm dagegen aus der modernen Welt und ihrem Heroenkreise kein Lorbeer zu blühen. Sein Held „Max Emanuel" ist eben so wenig ein Held, als der „Schelling" der neuen Maximilianstraße ein Denker; und wenn es jemals einen kaiserlich russischen Feldherrn gegeben hat, der sich als Biedermann im Schlafrock verewigt zu sehen wünschte, so müßte es dieser Brugger'sche „Woronzoff" gewesen sein, der sich offenbar wegen der stets vorgerückten Jahreszeit seines Vaterlandes den Mantel mit beiden Händen über dem Bauche zusammenhält, und nebenbei auch den Feldherrnstab krampfhaft an sich preßt. Die Ausführung der Gewandmassen wie des Kopfes ist so mittelmäßig, und überhaupt an der ganzen Statue so wenig Fesselndes, daß selbst die geduldige hiesige Lokalkritik sich nicht enthalten konnte, dem Herrn General nach Odessa . . . glückliche Reise zu wünschen. —

Inzwischen sind in der Erzgießerei schon wieder eine Reihe neuer Aufträge, darunter der von König Ludwig, der jüngsten Bestimmung nach im Mai nächsten Jahres, zu errichtende „Schiller" für München in Angriff genommen, und unser unermüdlich thätiger Inspektor von Miller ist auch anderweitig bemüht, den Glanz seiner Anstalt zu heben und ihre stets zugänglichen Baulichkeiten für die Besucher anziehend zu machen. Das bereits vor Jahr und Tag auf Staatskosten erbaute Modellmuseum, eine Sammlung aller in der Anstalt gegossenen Bildwerke in Gipsmodellen, wird ansehnlich erweitert, um die Arbeiten der letzten Jahre u. A. das im vorigen Jahre vollendete, aber wegen des amerikanischen Krieges noch nicht abgelieferte Bronzethor des Repräsentantenhauses von Washington, in sich aufzunehmen. Wir machen bei dieser Gelegenheit auf die noch wenig bekannte Sammlung aufmerksam, welche nicht nur von der außerordentlichen Thätigkeit der hiesigen Erzgießerei einen staunenswerthen Anblick gewährt, sondern auch in kunstgeschichtlicher Hinsicht wegen ihrer höchst mannigfaltigen, aus aller Welt zusammengeströmten Denkmäler von großem Interesse ist. So finden sich dort z. B. das Washington-Monument von Crawford, Fogelberg's treffliche Gustav-Adolf-Statue, die Goethe-Schiller-Gruppe, ferner Arbeiten von Tenerani, Schwanthaler, Rogers u. v. a. —

Wenn uns Münchenern durch dieses dankenswerthe Unternehmen die willkommene Gelegenheit geboten wird, auch von fremden Bildhauern von Zeit zu Zeit Arbeiten zu sehen und dieselben an unseren einheimischen Produktzionen zu messen, so herrscht in den übrigen Künsten das althergebrachte chinesische Absperrungssistem fort. Es ist ein wahres Ereigniß, wenn einmal ein ausländisches Kunstwerk hier zur Ausstellung kommt. Unter diesem Gesichtspunkte haben wir die kleine interessante Kollekzion architektonischer Entwürfe, welche der Architekt M. Rohl aus Köln — Bruder des Verfassers der vor Kurzem in den „Recensionen" besprochenen „Zauberflöte" — neulich in einem Saale des Akademiegebäudes veranstaltet hatte, doppelt freudig begrüßt. Es drückt sich in diesen Entwürfen, welche der Mehrzahl nach dem höheren Profanbau angehören, ein streng und fein gebildeter Sinn aus, wie wir ihn leider bei dem Nachwuchs der Münchener Architekten höchst selten finden. Wir glaubten in dem deutlichen Streben nach solider, organisch aus dem Planschema erwachsener Gliederung die tüchtige Berliner Schule wieder zu erkennen. Doch hat sich Rohl keineswegs einem ausschließlichen Klassizismus, wie er von einigen Koryphäen der dortigen Bau-Akademie allzu einseitig betrieben wird, knechtisch hingegeben, sondern im Allgemeinen vielmehr den Stilformen der Renaissance, besonders der anmuthvollen italienischen Frührenaissance gehuldigt, was jedoch nicht hindert, daß ihm auch in andern Stilweisen, vornehmlich in einem italienisch-romanischen Rundbogenstil, hübsche Wirkungen gelungen sind. Letzteres gilt besonders von dem Entwurf einer evangelischen Kirche. Einer mehr gothischen Behandlungsweise folgt der sehr ansprechende Plan zu einem Rathhause in Innsbruck. In Ausführung befindet sich der Entwurf zu einer Provinzial-Irrenanstalt für Westfalen, eine großartige, reich und schön gegliederte Anlage, welche sich namentlich durch die bei großer Einfachheit außerordentlich wirkungsvolle Behandlung des Ziegelrohbaues

empfiehlt. Wir wünschen dem jungen Architekten, der sich auch als eleganter Zeichner unter den Fachgenossen einen Namen gemacht hat, die besten Erfolge und hoffen, daß die Veranstaltung solcher Ausstellungen den verdienten Anklang und Nachfolge finden möge. Vor Allem freilich bedürfte es dazu einer Aenderung des Kunstverein-Statuts, wonach es nur Mitgliedern desselben gestattet ist, in seinen Räumen auszustellen. So lange an dieser Stelle das alte Prohibitivsistem nicht gebrochen ist, wird auch im Publikum, das ja immer am liebsten die gewohnten Geleise geht, ein weitsichtigeres Interesse für das Gesammtkunstleben der Gegenwart schwerlich zu hoffen sein.

Einen Gang durch die Ateliers unserer bedeutenderen Maler verspare ich mir für das nächste Mal. Es ist bekanntlich in München von altersher Sitte geblieben, Privathäuser und öffentliche Bauten mit Gemälden, gewöhnlich religiösen Inhaltes, zu schmücken.. Eine treffliche Arbeit dieser Art ist Ad. Baumann's „Christus am Kreuz" an der Innenseite des durch Neher's Fresken bekannten Isarthores. Johannes und die beiden Marieen gruppiren sich um das Kreuz in ernster und bei aller Tiefe der Empfindung würdevoller Haltung. Die koloristische Durchbildung zeigt, abgesehen von einigen Weichlichkeiten besonders in der Karnazion, von einem tüchtigen Streben; wie wir hören, ist das Gemälde stereochromisch ausgeführt und kann dasselbe in jedem Falle zu den gelungensten Proben dieser neuen Technik, die sich übrigens bisher kein großes Terrain zu erobern vermochte, gezählt werden.

Aus dem Gebiete der Kunstverwaltung habe ich Ihnen einige charakteristische Personalien mitzutheilen, In Folge der durch hiesige Journalartikel angeregten Kammerdebatte des letzten Landtages über das von der Galleriedirekzion beliebte Verfahren, die Bilder der alten Pinakothek zu „restauriren", wurde eine Kommission von fünf Mitgliedern (Carrière, v. Hefner-Alteneck, Schleich, Schraudolf, Piloty) eingesetzt welche die zu restaurirenden Bilder und den Restaurator zu bestimmen hat. Eine löbliche Einrichtnng, der wir den besten Erfolg zutrauen, falls die Kommission sich ihrer Aufgabe mit derjenigen rückhaltlosen Energie bemächtigt, welche allein im Stande ist, den tief in den Sumpf hineingeschobenen Karren unserer Kunstverwaltung wieder flott zu machen. Die Revision, resp. völlige Umarbeitung des Galleriekatalogs dagegen, eine bei der in der That beispiellosen Unbrauchbarkeit des bestehenden Verzeichnisses ebenso dringliche Forderung, ist vorläufig, wie man hört, auf die lange Bank geschoben. Es soll dazu an den nöthigen Mitteln fehlen! — Die durch Broulliot's Tod erledigte Stelle eines Konservators des königl. Kupferstichkabinets wurde dem bekannten Verfasser der „Trachten und Geräthschaften des Mittelalters", Hrn. v. Hefner-Alteneck übertragen. Man erzählt sich über den Modus dieser Besetzung, welche als solche gewiß eine glückliche genannt werden darf, in unterrichteten Kreisen verschiedene hübsche Dinge, vor deren Berührung mich der ohne Zweifel daran haftende Lokaltlatsch zurückschreckt. Nur die Thatsache verdient Erwähnung, daß in die durch Hefner-Altenecks Beförderung erledigte Konservatorstelle bei den „Vereinigten Sammlungen" der bisherige Diener in besagten Sammlungen, ein gewisser Bumüller, ohne Weiteres aufgerückt ist. Man begreift hier übrigens nicht, weßhalb von dieser für die Wissenschaft, wie für die bisherigen Konservatoren der „Vereinigten Sammlungen" gleich ehrenvollen Ernennung in keiner offiziellen oder halboffiziellen Mittheilung bisher die Rede war. Sollte man sich etwa betreffenden Orts der Veröffentlichung schämen?

Als ein recht erfreuliches Ereigniß melde ich Ihnen den Ankauf einer kleinen werthvollen Antikensammlung für das Würzburger Universitätsmuseum. Der bisherige Besitzer, Hr. Legazionsrath Faber von hier, brachte den interessanten Denkmälerbesitz vorzugsweise in Athen zusammen, wo er über zwanzig Jahre bei der baierischen Gesandtschaft fungirte. Diese durchweg sicher bezeugte Herkunft der Stücke aus der Hauptstadt des hellenischen Alterthums macht den hauptsächlichen Werth der Sammlung aus, die übrigens den fragmentarischen Charakter mit allen aus Griechenland stammenden Antiken theilt. Dem Würzburger Kabinet, welches den Hauptbestand seiner Schätze bekanntlich der Hinterlassenschaft J. M. Wagner's dankt, werden diese schönen Grabsteine, Terrakotten, Vasen, Bronzen, Glas- und Hornsachen zu willkommener Ergänzung dienen. Der Kauf geschah durch den vom Würzburger Senat bevollmächtigten Herrn Hofrath Urlichs.

Zum Schluß einige freundliche Geleitsworte für den leider aus unserer Mitte scheidenden badischen Hofmaler F. Dietz, dem unsere Künstler in den nächsten Tagen eine gemeinsame Abschiedsfeier veranstalten. Man mag über die künstlerischen Verdienste dieses Mannes verschiedener Meinung sein, — und wir zählen keineswegs zu den unbedingten Verehrern seiner Schöpfungen, — die Verdienste um die Künstlerschaft, welche sich F. Dietz erworben, werden Deutschland's und vor Allem Münchens

Künstler gewiß freudig anerkennen. Mit hervorstechendem organisatorischem Talente begabt, und ein Gentleman im vollen Sinne des Wortes, vertrat F. Dietz bei jeder Gelegenheit das Recht und die Ehre seines Standes ebenso glücklich als entschieden. Möge er sich beim Scheiden von München des Wortes getrösten, das er einst in begeisterter Rede dem ebenfalls aus unserer Mitte scheidenden B. Genelli nachrief: „Der Dom der deutschen Kunst wölbt sich über allen Gauen des großen Vaterlandes, und an jedem Orte soll es unsere Stärkung und unser Stolz sein, des herrlichen Ganzen und aller seiner Theile in brüderlicher Treue zu gedenken!"

Kunstausstellung in Stuttgart.

*— Das Kunstleben Stuttgarts hat seit einem Jahr neuen Aufschwung genommen durch die Errichtung einer permanenten Kunstausstellung, welche einerseits dem Kunstliebhaber vielfache Gelegenheit bietet, Gutes, ja manchmal das Beste sehen zu können, und anderseits jedem Künstler gestattet, seine Werke daselbst auszustellen und dieselben zum Ankauf zu bringen.

Bis jetzt mußte sich der Stuttgarter Kunstfreund wiederholt mit den im alljährlichen Turnus hier eingetroffenen Werken des rheinischen Kunstvereins genügen lassen, denen noch die vom Münchner Verein in München angekauften nur hier in dem Lokal des ersteren vertragsmäßig ausgestellten Bilder beigefügt wurden. Selbstverständlich kamen dadurch Leistungen ersten Rangs hier nicht vor. Der in weiteren Kreisen bekannte Künstler hält es unter seiner Würde, dem fahrenden Schüler „Rheinischer Kunstverein", welcher größere deutsche Städte nicht berührt und zum Ankauf nur wenig klingende Münze besitzt, seine des Verkaufs sicheren Werke anzuvertrauen. So blieben dem kunstliebenden Stuttgarter nur die Erstlings-Arbeiten der die Akademie bald verlassenden Kunstschüler oder der stereotipe Münchner Chiemsee mit allen seinen Uferansichten als Erstes und Höchstes.

Da eröffnen die beiden Landschaftsmaler H. Peters und Herdtle mit richtiger Erkenntniß des allgemeinen Bedürfnisses nach einem größeren Wirkungskreise ihr günstig gewähltes Lokal, die Wände in buntem Wechsel bedeckt mit Neuem und Altem. Wir sehen deutsche, französische und niederländische Kunst in glücklicher Auswahl rasch dem Auge vorgeführt. Es erscheinen große Bilder von Anselm Feuerbach, Karl Müller und Anderen. Diesen folgt eine höchst interessante Sammlung alter Zunftbecher und werthvoller sonstiger Innungszeichen. Das Interesse des Publikums wird gesteigert, das Urtheil des Laien geleitet und geläutert.

Die Konkurrenz erweckt nun selbst den Hüter der rheinischen Kunstschätze. Er staubt sein Lokal aus und öffnet es auch Nachmittags dem bis jetzt unberücksichtigt gebliebenen ungeduldigen Kunstfreunde. Ja sogar das Museum der bildenden Künste, still und ruhig geleitet von wohlbesoldeten, in sichern unentgeldlichen Ateliers arbeitenden Professoren regt und bewegt sich. Wiederholt wird nun auch von da aus dem Publikum bekannt gemacht, daß es nicht nur Sonntags von 11—1 Uhr, sondern künftig auch in den Wochentagen die heiligen Räume betreten dürfe. Und es lohnte dieß wohl der Mühe; die Staatsgallerie, wenn auch nicht sehr zahlreich, enthält Vortreffliches von alten Meistern, sowie sehr lobenswerthe Bilder neuerer, theilweisenoch lebender Künstler, deren genaue Kritisirung wir als nicht hierher gehörig unterlassen.

Diese so plötzlich geöffneten Schleußen sind das Verdienst obengenannter beider Herren, wenn wir auch fürchten müssen, daß dem rheinischen Kunstgenossen in der Zahl seiner Abonnenten ein lebensgefährlicher Stich beigebracht worden ist. In den letzten Wochen hat die „Heimkehr von der Kindstaufe" von Knaus gerechtes Aufsehen erregt und eine außergewöhnliche Menge Verständiger und Nichtverständiger in Hrn. Peters Säle geführt. Ein Stück wahrer Kunst liegt hier vor. Andere gleichzeitig ausgestellte Werke wohlbekannter Namen sind daneben wie rohe Versuche angehender Maler erschienen. Unwillkürlich drängt sich die Frage auf: Worin besteht die große Kunst in diesem Meisterwerk? Einfach in der naturgetreuen Wahrheit. Eine schlichte Bauernfamilie sitzt an einem mit frischem Linnenzeug bedeckten Tische. Der Herr Pfarrer, ein ehrwürdiger, jovialer Herr, hält den mit einer großen Haube wohl herausstaffirten Täufling im Arm und macht zur Freude der Gesellschaft, besonderes aber der Großeltern, sein gnädiges Späßchen mit dem Kinde. Die Mutter, die gelungenste Figur, sitzt mit dem Gatten bei Seite. Das schöne im reinsten Mutterglück strahlende Gesicht lächelt sanft nach dem kleinen Liebling, in der ganzen Haltung noch matt und angegriffen, doch selig im Bewußtsein des neuen Familienglücks. Der sonst wohl wettergebräunte Teint und die arbeitgewohnten Hände sind jetzt geschont

und klarer, zarter in der Farbe geworden Die Festlichkeit des Tags, sowie die Anstrengung des ersten außer dem Bette zugebrachten Tages drücken sich meisterhaft in der etwas aufgeregt gerötheten Stirne aus. Der Vater, ein biederer einfacher Landmann, trinkt im Verein mit größeren Kindern und einem jüngern, etwas ungehobelten Schwager Kaffee. Er hält ein 2—3 Jahr altes reizendes Geschöpfchen im Arm und vergißt sein Backwerk einzutauchen über dem Anblick des Neugebornen und dem freundlichen Witz des Pfarrers. Ein herrlich gemaltes zwölfjähriges Töchterchen stellt sich auf die Zehen und blickt höchst neugierig nach dem neuen Familienglied.

Ebenso einfach wie die Handlung erscheint die Malerei bei diesem Bilde. Kein gesuchter Effekt, keine künstliche Gruppirung. Wahrheit, Natur durchaus. Eine tiefe, klare Farbe, vollendete technische Ausführung und ganz besonders vortrefflich gemalte Hände und Köpfe kennzeichnen das Bild. Unstreitig muß dasselbe dem besten Bekannten der Neuzeit an die Seite gesetzt werden.

Kleine Chronik.

Das Denkmal des tausendjährigen russischen Reiches in Nowgorod wurde am 7. September d. J. enthüllt. Es hat eine Höhe von 51 Fuß und die Gestalt einer riesigen, oben mit einem Kreuz versehenen russischen Kirchenglocke. Die einzelnen Theile des Denkmals sind folgende: Der Sockel, aus serdopolischem Granit, und darüber Basreliefs, der Karnies aus demselben Granit, und das mit Bronze bekleidete Postament bilden den untern Theil, auf welchem die sieben Gruppen und neunzehn Figuren umfassende bronzene Hälfte des Denkmals ruht. Die obere Gruppe besteht aus zwei Figuren, deren eine unter dem Bilde eines Engels, welcher das griechische Kreuz umklammert, den „orthodoxen Glauben" personifizirt, während die andre unter dem Bilde einer Jungfrau die „Entwicklung der weltlichen Macht Rußlands" darstellt, indem sie kniend an einen Schild sich lehnt, auf dem der russische Doppelaar seine Flügel ausbreitet. Die übrigen sechs Gruppen umgeben den Reichsapfel und verkörpern die sechs Hauptepochen der russischen Geschichte. Gleichsam gürtelförmig läuft um die Mitte des Piedestals ein Fries von Basreliefs, 107 Männer und Frauen darstellend, welche sich durch Wort oder That Verdienste um Rußland erworben haben. Der Schöpfer des ganzen Werkes, Mikeschin, erhielt für den Entwurf 4000 Silberrubel. Die Ausführung des ganzen Werkes erforderte die Summe von 480,000 Silberrubel, und das Gewicht der Bronzepartien allein beträgt 160,000 Pfund.

Das Denkmal George Stephensons, des berühmten Ingenieurs, in Newcastle on Tyne ist am 2. d. feierlich enthüllt worden. Es besteht aus der Bildsäule Stephensons, umgeben von vier Arbeiterfiguren: einem Schmied, Schienenleger, Brettschneider und Maschinenführer. Der Entwurf rührt von Lough her. Sämmtliche Fabriken und Arbeiter feierten den Tag als einen Festtag.

Die preußische Nazionalgallerie. In Folge des vorjährigen Beschlusses der preußischen Kammern zu Gunsten der Bildung einer Nazionalgallerie hat vor Kurzem die Regierung das Programm einer solchen veröffentlicht. Das Ministerium des Unterrichts beabsichtigt nämlich, in dieser Nazionalgallerie zwar alle Zweige der höhern Kunst, vorerst aber namentlich die Historienmalerei zu berücksichtigen. Es sollen jedoch nur die „allerbedeutendsten Werke" angekauft werden, welche die höchsten Kunstleistungen unserer Zeit zu vertreten geeignet wären. Auch Skulpturwerke, natürlich auch nur „Meisterwerke ersten Ranges," sollen angekauft werden. Dabei sollen bedeutende Produkzionen der Kupferstecherkunst und verwandter Kunstzweige nicht ausgeschlossen sein.

Das Projekt der neuen Kunsthalle in Hamburg ist am 11. d. M. in der Bürgerschaft zur Annahme gekommen. Die Bürgerschaft hat sich unter den beiden vom Senat vorgeschlagenen Plätzen für die Alsterhöhe entschieden; dieselbe soll abgetragen werden bis auf ein Drittheil, und dann die Kunsthalle daselbst aufgeführt werden. Die zu diesem Behuf geforderten 100,000 Mark sind bewilligt; ebenso die 44,000 Mark zur Fortschaffung der abgetragenen Erde nach der Mundsburg.

Ein archäologischer Fund. In Rom sind in der Basilica von S. Clemente interessante Fresken und drei Epigraphe aus Tageslicht gefördert worden, von denen das eine lautet: D. M. — M. Aur. Sabinus cui fuit et signum vagulus — Inter Incrementa Coaequalium sui Temporis — Vita Incomparabilis Dulcissimus Filius. Auf der Rückseite desselben Marmors stand in Charakteren, welche etwa dem dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung angehören: Suro In Pace Quiesquen — Ti Euticianus Frater Fecit. Diese Inschrift ist mit drei schönen Palmen geziert, dem Zeichen des Martirthums.

Gallait soll, wie aus Brüssel berichtet wird, den ihm verliehenen Barontitel mit dem Bemerken abgelehnt haben, er wolle lieber Künstler bleiben, das sei mehr als Baron.

Lokales.

H. — **Ein schöner alter Renaissancebau am Graben in Wien.** Dieser alte Bau, obwohl im Mittelpunkte der Stadt gelegen, wird doch manchem Eingebornen unbekannt sein. Das Haus Nr. 1133 am Graben hat eine ganz schmucklose moderne Façade; wenn man aber die Thorhalle durchschritten hat, sieht man vor sich einen viereckigen, geräumigen, lichten Hofraum, der in den drei Stockwerken des Gebäudes Bogengänge hat, mit zierlichen Säulen im Renaissancestil nach Art der Vatikanischen Loggien. Die Säulen haben verschiedenartige, unter einander abwechselnde Formen. Die Bögen stehen zur Hälfte offen; die andere Hälfte ist, was den Eindruck des Ganzen beeinträchtigt, mit Fenstern verschlossen, deren Holz-

rahmen die Säulen zum Theil verdecken. Inwendig an der Decke zeigen sich Kreuzgewölbe. Linker Hand nächst dem modernen Brunnen sieht man an einer Parterrewand ein Basrelief, das zwei Genien mit Trinkgefäßen vorstellt und vielleicht mit der früheren Gestalt des Brunnens im Zusammenhange stand. Rechts am Eingange in den Hof ist das Stiegenhaus angebracht, das an seiner Außenseite mit gothischem Maßwerk verziert ist. Man ersieht hieraus, das dieser Bau zur Zeit der Frührenaissance aufgeführt wurde, wo noch die Gothik in die neu erweckten antiken Formen hineinragte, also anfangs des sechzehnten Jahrhunderts. Für Wien, welches an alten Häusern mit historischem Gepräge so arm ist, wäre es ein Gewinn, wenn auch die Vorderseite dieses Hauses noch ihre mit dem Hofraum übereinstimmende ursprüngliche Gestalt bewahrt hätte. Wenn schon auf das Innere eine solche künstlerische Sorgfalt verwendet wurde, so wird sich selbe gewiß auch auf die Außenseite des Hauses erstreckt haben. Indessen ist schon die Erhaltung des Hofraumes erfreulich. Es spricht sich darin ein heiteres Behagen aus; Luft und Licht, insoweit erstere nicht durch die oberwähnten Fenster abgesperrt worden ist, haben freien Zutritt zu diesen Hallen. Man sieht, daß ein Sinn für Schönheit und Ebenmaß hier den Plan entworfen, nicht die Begierde, aus jeder Quadratklafter der Grundfläche den möglichst großen baren Betrag von Zinsen herauszuschlagen. Wie anders gestalten sich dagegen unsere Neubauten und die Höfe derselben, Lichthöfe genannt, weil sie kein Licht haben, enge Schachte ohne Ventilazion, in welche gleich Schießscharten schmale Fensterchen ausmünden, um darin ein stetiges Reservoi von Stickluft zu unterhalten. Und auf diese Art fünf Stockwerke über einander gethürmt! — Der gedachte Hofraum ist gut konservirt, jedoch sind Wände und Säulen mit Kalktünche überzogen. Die Wölbungen der Bogengänge dürften vormals bemalt gewesen sein.

Die Preisvertheilung an der Akademie der bildenden Künste fand am 4. d. M. im Beisein des Staatsministers v. Schmerling statt: Folgende Akademiker erhielten Preise: Von der Architekturschule: Franz Schulez aus Fünfkirchen, Viktor Luntz aus Abbs, Karl König aus Wien, Wilhelm Styasny aus Wien. Von der Bildhauer-Vorbereitungsschule: Franz Gastell aus Schwanheim im Nassauischen, Johann Bäck aus Wien, Karl Lahner aus Wien. Von der Schule für kleinere Ornamentik der Medailleurkunst: Rudolf Sagmeister aus Weibnitz in Niederösterreich, Anton Heberle aus Schwäbisch-Gmünd, Maximilian Maager aus Wien. Von der Landschaftsmalerschule: Heinrich Otto aus Wien, Eugen Jettel aus Janowitz in Mähren. Von der Maler-Vorbereitungsschule: Franz Ruben aus Prag, Rudolf Geyling aus Wien, Karl Palasmann aus Schlotten in Böhmen. Von der Meisterschule für Historienmalerei: Karl Madjera aus Hamburg, Emil Lauffer aus Hof in Mähren.

Der Historienmaler F. A. Mantler ist im kaiserlichen Auftrage mit einem historischen Gemälde aus dem Leben des Prinzen Eugen beschäftigt. Es stellt den Moment dar, wo Kaiser Karl VI. den ruhmgekrönten Feldherrn nach der Schlacht bei Belgrad den Ehrendegen überreicht. Das Gemälde wird eine Reihe historischer Persönlichkeiten, sowohl aus dem Kaiserhause als dem Adel Oesterreichs enthalten.

Die Modelle zum Eugen- und Karldenkmal sind in Fernkorn's Atelier aufgestellt. In Harmonie mit dem Pferde Erzherzog Karls bäumt sich auch das schwere, spanisch gezäumte Roß des Helden vor Belgrad, und stützt sich auf die Hinterfüße und dem bis zum Boden reichenden Schweif. Eugen, in der Tracht seiner Epoche, hält den Marschallstab in der gebieterisch ausgestreckten Rechten, und ein würdiger Ernst spricht aus seinen Zügen. Das Modell des Erzherzog Karl Monument's ist hier nach dem ursprünglichen Entwurf Fernkorn's ausgeführt. Vier Gruppen umgeben die Reiterstatue des Erzherzogs am Fuße des Piedestals, dessen vier Eckpfeiler demselben als Sockel dienen, und versinnlichen die Vaterlandsliebe, die Religion, die Fahnentreue und die Großmuth gegen den besiegten Feind. Die erste zeigt den von Weib und Kind Abschied nehmenden Landwehrmann, die zweite führt uns die würdige Gestalt Andreas Hofer's vor, wie er, den Blick nach oben gewendet, den vor ihm knieenden Wiener Freiwilligen segnet, welcher eben eine Fahne bekränzt. Die Heiligkeit des Fahneneides wird durch einen Grenadier versinnlicht, der die Fahne aus den Händen eines zu Boden gestreckten Infanteristen erhält, welcher, die Rechte mit den zwei ausgestreckten Fingern emporhaltend, den Kameraden ermahnt, die Fahne nicht zu verlassen, und die letzte Gruppe zeigt einen Uhlanen, wie er den verwundeten französischen Kürassier aus seiner Feldflasche labt. — Leider wurde seiner Zeit dem Künstler nicht gestattet, diesem sinnigen Entwurfe getreu zu bleiben.

Eine Brunnenstatue. Von Hanns Gasser wird im Fischhof zu dem neuen Wasserbassin eine prachtvolle Standfigur aus carrarischem Marmor angefertigt, welche das Bild der Donau mit Fischen in der Hand vorstellt.

Beim Bau des neuen Opernhauses sind einige wichtige Abänderungen des früheren Planes in der inneren Einrichtung angeordnet, welche als ein Resultat derjenigen Reisen zu betrachten sind, die von den hiesigen Fachmännern v. d. Nüll und Siccardsburg unternommen wurden, um die Theater der Hauptstädte Europa's zu studiren. So wird z. B. nach Pariser Muster, um bei der Ventilazion die Schallwellen nicht sofort nach oben dringen zu lassen, sondern mehr im Hause zu erhalten, der Plafond in der Mitte eine Glaswölbung bekommen, über welcher erst der Kronleuchter und die Ventilazionsöffnungen angebracht sind.

Das Grab Hegers, der die Stenografie nach Oesterreich verpflanzte, auf dem Matzleinsdorfer Friedhofe wurde vom Stenografenverein mit einem Marmordenkmal geziert, dessen feierliche Enthüllung gestern am 25. d. M. unter Mitwirkung eines großen Theiles des hiesigen Männergesangs-Vereines stattfand.

Verantwortlicher Verleger:
J. Löwenthal.

Druckerei von
J. Löwenthal.

Dannecker angefangen, bis auf die Epigonen der Münchner Königsschule zählen wir eine lange Reihe von Namen besten Klanges, und wenn auch nicht alle in London vertreten sind, — es fehlen z. B. Dannecker, Kiß, Schwanthaler u. a. — so genügen schon die vorhandenen, um die Ueberlegenheit der deutschen Bildnerkunst unverkennbar zu beweisen. Auf dem kleinen Mittelraume der nordwestlichen Gallerien stehen: ein kleines Erzmodell des Reiterbildes Friedrich des Großen von Rauch, die „Tageszeiten", das „Mädchen mit der Traube" von Rietschel, Standbild des Prinzen von Anhalt Dessau von Schadow, Modell zum Wellington-Monument von Hähnel, St. Georg und der kolossale Pferdekopf des Erzherzog Karl-Monumentes von Fernkorn, „Der Löwentödter" von Wolf, Büsten und Gruppen von Eman. Max, Franz und vielen anderen sehr tüchtigen Künstlern.

An die deutsche Kunst lehnt sich zunächst Dänemark mit seinen Thorwaldsen-Reliquien: dem „Alexanderzug" und den „drei Grazien".

Italien weist eine erhebliche Anzahl von Bildhauern nach, welche sämmtlich Nachtreter der Manier Canova's sind, die Erfolge dieses Meisters aber mit billigeren Mitteln zu erreichen streben. Als geschickte Kunsthandwerker lassen sie sich jedoch sehr oft dazu verleiten, ihre künstlerischen Intenzionen einem banalen Effekte aufzuopfern, so z. B. Monti's „der Schlaf der Sorge und der Traum des Glückes", wo der Künstler die schlafende Sorge in der Höhlung des Piedestales so untergebracht hat, daß man dieselbe nur durch zwei guckkastenähnliche Löcher erblicken kann, welche noch dazu zur Herstellung des gewünschten Dämmerlichtes mit blauer Gaze überzogen sind. — Das Venusbild und die Büsten Napoleons und der Mad. Lätizia von Canova ausgenommen, sind die italienischen Bildwerke fast durchgängig Arbeiten, welche sich im Ganzen nicht über das Niveau der Mittelmäßigkeit erheben; ein Kommentar zu Byron's Versen, welche da sagen er habe

Seen far finer woman, warm und real,
Than all the nonsense of your ston ideal.

Die bildenden Künste in Dänemark.

Nazionale Kunst. — Aeltere dänische Bildhauer. — Akademie. — Thorwaldsen.

I.

E. L. — Wenn wir es hier versuchen, eine Uebersicht über das Auftreten und die Fortentwicklung der bildenden Künste in Dänemark zu geben, so dürfen wir uns doch nicht auf eine eingehende Untersuchung auf das einlassen, was vielleicht Manchem das Interessanteste wäre, nämlich die ureigene nazionale Kunst, welche der Norden in vorhistorischer Zeit ohne Einwirkung des Südens hervorbrachte, eben weil wir mit Bezug darauf doch immer auf schwankendem Boden stehen. Indem wir daher auf ein Werk des Professors Worsaare — „Dänemark's Alterthum" — verweisen, bemerken wir nur, daß man daselbst ein „Steinalter", „Bronzealter" und „Eisenalter" unterscheidet und daß namentlich die reichen Waffen- und Schmucksammlungen aus dem Bronzealter, die in Kopenhagen im altnordischen Museum aufbewahrt werden, von einer ureigenen nordischen plastischen Kunst zeugen, die einen relativ hohen Grad von Ausbildung erlangt hatte, während mit dem Beginne des Eisenalters und der Einführung römischer und arabischer Münzen ꝛc. diese eigene Kunst durch das Fremde verdrängt ward. Es ist bekannt, wie gerade die neueste Zeit, durch Wiederanknüpfen und Aufnehmen des Altnordischen, auf der Londoner Industrie-Ausstellung dänischen Erzeugnissen eine Beachtung zuwandte, welche dieser Nazion neben viel größeren einen bedeutenden Rang anwies. Mit der Einführung des Christenthums verschwand die mit der Odinsreligion engverschwisterte Kunst und fast jede weltliche Kunst; ihre Erscheinung beschränkte sich auf Kirchenbauten und Zierrathen, in welchen wir meist die Nachahmung deutscher Muster erkennen, nur daß der anspruchslosere Sinn der Nazion und die Rücksicht auf das Klima den Bauwerken der Kirche ein massiveres, schmuckloseres Aussehen gab. Dennoch sind einzelne herrliche Kirchen aus sehr früher Zeit noch bewahrt, so die Domkirchen von Lund (Schonen, einst dänische Provinz), Roeskilde (Seeland), Viborg und Ribe (Jütland), Schleswig einst Hedeby in Südjütland, noch von dem früher dort lebenden, 1735 gestorbenen Geschichtsschreiber Ulrich Petersen „Slesevig in Süder Juthland im Königreich Dänemark" genannt. Von einer uralten Kultur des Nordens zeugt endlich die Runenschrift. Unter den Königen des oldenburgischen Hauses, seit 1448, treten als Beförderer der Architektur Friedrich II., der Erbauer Kronenburgs bei Hel-

singör und Christian IV., der Erbauer Friedrichsburgs, der Kopenhagener Börse und des Schlosses Rosenburg hervor. Christian IV. war selbst Architekt und gewissermaßen Bildhauer (in Elfenbein) und der von ihm gleichsam erfundene Baustil kann auf Originalität, Schönheit und Großartigkeit Anspruch machen. Die Kopenhagener Börse ist vielleicht das dem Schönheits-Ideal am nächsten kommende Gebäude im ganzen Norden, ein Werk, in Ausführung und Dimensionen seiner Idee völlig entsprechend. Auch die Malerkunst fand ihre Repräsentanten unter Christian IV., es waren jedoch lauter Fremde, meist Holländer, von dem kunstsinnigen Könige in's Land gerufen, darunter Karl von Mandern.

Die Anfänge der in Thorwaldsen gipfelnden neueren Kunst, die noch in schöner Blüthe steht, finden wir unter Christian V. Zur Zeit dieses Königs unterstützten zwei kunstsinnige Edelleute, die Grafen von Gyldenlöwe, zwei eingeborne Genies, deren einer, Magnus Berg, ein armer Bauernjunge aus Hedemarken in Norwegen war (1688), der andere ein Malerlehrling aus Husum, der Geburtsstadt des ausgezeichneten Bildschnitzers Hans Brüggemann, im Herzogthum Schleswig, Namens Henrik Krogh. Beide kamen nach Kopenhagen, erweckten Aufmerksamkeit durch ihre Talente, wurden mit königlichen Stipendien nach Italien und Paris geschickt und wurden nach ihrer Rückkehr der Kern, um den sich eine Künstlergesellschaft, die allmählich zur Akademie der schönen Künste führte, sammelte. Die Werkstätte Henrik Kroghs sah die Anfänge dieser Akademie. Dieselbe befand sich in einem Palais, welches Friedrich IV. seiner Geliebten, Anna Sofie Reventlow, Fürstin zu Schleswig und nachher Königin zu Dänemark, geschenkt hatte. Die freie Liebe, welche selbst der Duldung bedurfte und Verdammniß fand bei der Prosa und dem Spießbürgerthum, erkaufte sich Verzeihung vor dem Richterstuhl der Geschichte durch die Liebe zu den Musen und die Beschützung der Künste. Wenn Henrik Krogh organisirend in die dänische Kunstwelt, ihre Elemente vereinigend, eingriff, so gab Magnus Berg durch seine Arbeiten der Nazion die ersten Kunstwerke von bleibendem Werthe. Die Nazionalmuseen besitzen gegen 30 größere und kleinere in Elfenbein geschnitzte Arbeiten von ihm, welche seltene Kunstwerke sind. Wie Thorwaldsen später sein Vaterland zum Erben seiner Werke einsetzte, so machte es auch Berg mit einem Theile, indem er hohe, ihm vom Kaiser und der Kaiserin in Wien gemachte Anerbietungen ausschlug, aber doch Einiges zu theuren Preisen ihnen überließ. Henrik Krogh erhielt kurz vor seinem Tode eine königliche Bewilligung, daß seine Werkstatt im Palast zur Benutzung der Kunstschule verbleiben sollte und dieselbe obendrein sich einer jährlichen Unterstützung von 500 Thalern zu erfreuen haben würde. Im Jahre 1738 tritt die Schule zuerst unter dem Namen „Maler- und Bildhauer-Akademie" hervor, und der Unterricht daselbst wurde durchaus gratis ertheilt.

Als Schüler des in Kopenhagen lebenden italienischen Historienmalers Miani hören wir nun zuerst den Namen Johannes Wiedewelt. Derselbe war erst Maler, wurde aber dann Bildhauer und schenkte seinem Vaterlande Werke, welche selbst jene Thorwaldsen's nicht verdunkelt haben, und welche die Bewunderung kundiger Reisenden, z. B. Moriz Hartmanns. (in „Bilder und Büsten") erweckten. Wiedewelt's Vater war gleich Thorwaldsens Vater Bildschnitzer auf den königlichen Schiffswerften. Unter den Künstlern, welche durch die damaligen Verhältnisse theils angezogen, theils direkt gerufen nach Kopenhagen kamen, nennen wir den Schweden Karl Gustav Pilo, geboren 1712 und den Deutschen Markus Tuscher aus Nürnberg, geboren 1705. Tuschers Name hat insoferne eine große Bedeutung in der Geschichte der dänischen Kunst, als in seinem Kopfe die großartige Idee zuerst entstand, welche zur Gestaltung der jetzt blühenden Akademie führte. Er war ein Findelkind, eine Art Kaspar Hauser der damaligen Zeit, und erhielt deshalb den Namen „Deutscher", der allmählich zu Tuscher gleichsam abschoß. Tuscher ging mit Unterstützung der Stadt Nürnberg nach Italien und zeichnete sich dort aus. In Florenz wurde er mit einem Dänen, Kapitän Norden bekannt, durch dessen Einfluß er nach Kopenhagen kam und sogleich zum Hofmaler und Hofbaumeister ernannt wurde. Der König wies ihm und zwei Genossen, dem Stempelschneider Natter und dem Kunstdrechsler Spengler Zimmer auf dem Schlosse an, „damit er sich an ihrem Umgang und dem Fortschritt ihrer Arbeiten erfreuen könne." Friedrich V. Thronbesteigung und das Jubiläum der 300jährigen Regierung des oldenburgischen Stammes in Dänemark-Norwegen, 1748, riefen große Pläne hervor. Markus Tuscher trat mit dem Vorschlage eines neuen Stadttheiles, der jetzigen Friedrichsstadt, hervor. Der Vorschlag wurde angenommen, Kern des Stadttheiles wurde eine herrliche Kirche, zu der der Däne Eigtved, Sohn armer Bauersleute und Anfangs Gärtner, und der Franzose Jardin die Vorarbeiten besorgten, der letztere aber die

eigentliche Zeichnung lieferte. Zwei Kolonnaden korinthischer Säulen sollten die 132 Ellen hohe Kuppel tragen, jede Ecke der Kirche sollte ein etwas niedrigerer Thurm schmücken. Das Gebäude sollte 122 Ellen lang und breit sein. Nachdem das Gebäude fast eine Million gekostet, ließ Struensee die Arbeiten daran einstellen, und dieser herrliche Torso wartet noch seiner Vollendung, welche bei ernstem Willen und fortgesetztem Frieden für Dänemark nicht schwer würde, wenn man bedenkt, daß Dänemark in der ersten Hälfte des Jahrhunderts das Schloß Christiansburg, die Frauenkirche und Thorwaldsen's Museum und in zwei Jahren durch freiwillige Beiträge das riesige Schloß Friedrichsburg, gebaut hat, welches bekanntlich abbrannte. Als zweiten Hauptpunkt bezeichnete Tuscher einen achteckigen Platz mit vier Palästen, den jetzigen Amalienplatz mit der Amalienburg. In der Mitte des Platzes sollte ein hoher Fels stehen, so durchbrochen, daß man die vier auf diesen Platz laufenden Straßen sehen konnte, deren zwei den Anblick auf das Meer gestatten, und eine die Friedrichskirche als Endpunkt haben sollte. Auf jeder Ecke des Felsens sollte eine Statue von Marmor stehen: Dänemark, Norwegen, Neptun und Herkules Musagetes. Wasserströme sollten sich in Conchas ergießen, auf der Mitte des Felsens endlich sollte sich Friedrich's V. erzene Reiterstatue erheben. Tuscher erlebte die Ausführung seiner Idee nicht, aber sie starb nicht mit ihm. Zwar wurde sein Plan beschnitten, und auf dem Platze steht nur die Reiterstatue Friedrich V.; allein auch sie, gleich dem Platze und dem ganzen Stadtheile, sind Kopenhagens Schmuck. Zur Ausführung der Reiterstatue rief man den Franzosen Jacques Saly, geboren 1718 in Valenciennes, in's Land. Derselbe hatte in der Akademie Royale de sculpture alle vier Medaillen gewonnen, hatte Rom besucht und sich bereits einen Ruf erworben. Er bedingte sich 20,000 Franes vor der Abreise, 130,000 Franes später, ein Haus zur Wohnung und ein Atelier. Saly's unzweifelhaftes Genie verband sich mit Arroganz und Eitelkeit, allein dieselben kamen der dänischen Kunst zu Gute. Er imponirte, und an sein Erscheinen knüpft sich die Erringung des Schlosses Charlottenburg als Akademiegebäude und die Einrichtung der Akademie nach französischem Muster und in großartiger Weise. Er ward ihr erstes Oberhaupt und umgab sie mit imponirendem Pompe. Hundert Jahre später wohnte Thorwaldsen in Saly's Zimmern auf dem Schlosse nnd hatte auch Saly's Atelier inne. Der Geburtstag des Königs, 31. März, wurde zum Geburtstag und Hauptfesttag der Akademie, und noch heute wird in den Sälen des Schlosses die jährliche Kunstausstellung an diesem Tage eröffnet. Professoren und Lehrer wurden fest angestellt und jährlich Summen zu Reisestipendien für Künstler angewiesen. Johannes Wiedewelt war der erste Stipendiat. Die Reiterstatue Saly's wurde 1760 am hundertjährigen Feste der Einführung der Souverainetät im großen Modell der Akademie vorgestellt, das einstimmige Urtheil erkannte ihr die höchste künstlerische Vollendung zu, an dem auch keine Zeit rütteln wird. Auf dem Platz in Erz aufgestellt ward sie 1668 nach dem Tode des Königs, den sie verherrlichen sollte. Der neue König Christian der VII. bestätigte die Privilegien der Akademie und vermehrte den Zuschuß aus der Staatskasse für Stipendien von 3000 auf 6000 Thaler. 1767 empfing die Akademie feierlich die Königin Karoline Mathilde, die englische Königstochter, die durch Struensee bald in so namenloses Unglück gestürzt wurde. Das Jahr 1770 drohte der Akademie mit Untergang. Struensee hatte sich des Staatsruders bemächtigt und meinte in seiner Unfähigkeit durch verkehrte Sparsamkeit den Finanzen des Staates auf die Beine helfen zu können. Wie der Bau der Friedrichskirche sistirt wurde, so beraubte er die Akademie ihrer öffentlichen Einnahmen und gab ihr Schicksal dem Zufall preis. Allein an demselben Tage, wo er das betreffende Reskript unterzeichnete, gebar ein armes dänisches Weib in einer dunkeln Straße Grönnegade (Grünestraße) einen Sohn, welcher, erzogen von der gebeugten Hochschule, ein Heros in der Kunst wurde, der seinen Glanz über die ganze zivilisirte Welt warf und trotz ihrer Kleinheit seine Nazion den ersten der Welt beigesellte. Er hieß Bertel (Albert) Thorwaldsen. Wie groß übrigens die Muthlosigkeit in der Akademie war, geht aus dem Umstande hervor, daß man beschloß, die Häupter der Partei, welche die Geißel des Absolutismus über dem Haupte des Volkes schwang, zu Ehrenmitgliedern aufzunehmen, namentlich Struensee, Brandt, Struensee's Bruder und Sturz. Die so Geehrten sprachen ihren Dank aus, nur Struensee selbst hielt auch dies nicht der Mühe werth. In diesen trüben Tagen hatte man doch einen Konkurs für die große Goldmedaille abgehalten, es gewann sie — Jens Juel, der liebenswürdigste und genialste der älteren dänischen Maler. Als Struensee 1772 gestürzt und enthauptet wurde, ließ die folgende Regierung seine Anordnungen in Bezug auf die Akademie, die Zahlenlotterie und ähnliche schlechte Maßregeln, bestehen. Allein trotz der langen Finanznoth, an

der die Akademie litt, glänzten doch Namen, wie Wiedewelt, Jens Juel und Abildgaard, und so erschien ihr endlich ein Engel in der Gestalt eines ehemaligen Eleven, der als Malermeister in der Stadt ihr sein Vermögen vermachte. Durch jährliche Ausstellungen half sie sich selbst und kam bald zu Kräften. Jetzt ist sie reich und ihr Dasein festgegründet und von Lorbeern umwoben.

Künstlerisches aus Nürnberg.

I.

Kirchen- und Profanbauten der neueren Zeit.

R. — Nürnberg gehört zu denjenigen Städten, bei deren Nennung man augenblicklich etwas Bestimmtes, Charakteristisches denkt. Nicht blos die alte Kaiser- und Reichsstadt, nicht blos der berühmte Handelsplatz des Mittelalters bis zur Zeit der Reformazion herauf kommen in unserer Erinnerung zu Ehren, sobald wir den Namen Nürnberg nennen: dem Freunde der Kunst treten vielmehr noch lebendiger die Namen Albrecht Dürer, Peter Vischer, Adam Kraft, Veit Stoß u. s. w. vor Augen, deren Meisterwerke Nürnberg mindestens ebenso berühmt gemacht haben, als die vielen Kaiserhofhaltungen auf der Burg, die unterschiedlichen Reichstage daselbst und die weithingenannten Kaufmanns- und Patriziergeschlechter. Selbst wenn man auch von den Meisterwerken der eben genannten Künstler ganz absehen wollte, bleibt für die altehrwürdige Noris noch ein nicht ungewöhnliches Interesse übrig, nämlich für einige ihrer öffentlichen Bauten, wie für den Baustil überhaupt, in welchem die Stadt großen Theils aufgeführt ist. Der Ausdruck eines Reisenden: „Nürnberg ist ein Stück kristallisirten Mittelalters" bezeichnet, wenn auch nicht ganz richtig, doch charakteristisch genug die architektonische Erscheinung der Stadt.

Inwieweit dieses architektonische Eigengepräge bei den überhandnehmenden Neubauten und dem Kasernengeschmack vieler Architekten und Hausbesitzer sich erhalten hätte, wenn nicht bei Zeiten, jedenfalls früher als anderwärts, durch Künstler und öffentliche Meinung wäre vorgebeugt worden, ist eine leicht zu beantwortende Frage. Nürnberg, das im Laufe eines Menschenalters manches öffentliche und Privatgebäude ganz ordinären Stils erhalten hat, würde jetzt ganze Straßen und Stadtviertel aufzuweisen haben, welche dem Auge jene nichtssagende, platte, trostlose Einförmigkeit mit geraden Mauern und zahllosen Fenstern darbieten, wie sie leider Gottes anderwärts und selbst in großen Handels- und Residenzstädten angetroffen wird. Aber Nürnberg kam, wie gesagt, noch bei guter Zeit zur Vernunft und man muß gestehen, daß die neueste Richtung des Baustils in dieser Stadt im Ganzen lobenswerth ist, wenn auch nebenher gar manche Aufgabe nicht eben den richtigen Händen und dem besten Geschmacke anvertraut wurde.

Ein wahrer Schutzgeist und architektonischer Retter in der Noth war für Nürnberg vor Allen Heideloff, welcher den altdeutschen Stil mit strenger Konsequenz auf allen Gebieten der Baukunst durchgeführt hat; seine Nachfolger und überhaupt die Architekten unserer Tage (Baurath Solger voran) bestreben sich eifrig, seinem Beispiele zu folgen, die altdeutschen Formen maßgebend zu machen, ihre Verbindung in ganzen Bauwerken harmonirend hinzustellen und im Detail die wohlthuende Einheit nicht fehlen zu lassen. Freilich kann hier von einer wirklichen Vergeistigung der Formen wie sie die alte Simbolik vorschreibt, noch wenig die Rede sein; ist doch die künstlerische Wendung im Protestantismus noch viel zu jung, als daß sie den Zweig der Ideen, welcher mit der Kirchenspaltung verdorrte, so rasch wie der grünen machen könnte. Der lebende Baumeister (protestantischer Richtung) wird bei seinen Kirchenbauten noch lange mit mehr Glück auf dem Pfade der Einheit der Detailformen wandeln, als auf dem wuchernden schwer abzugrenzenden Felde von Formen und Ideen, welche der Geist der neuern Kirche für unsere Anschauung erst finden und ausbilden muß. . .

Um auf einzelne Leistungen der neuesten Zeit überzugehen, sei hier zuerst eines Kirchleins gedacht, welches in dem Nürnberg naheliegenden Dorfe Stein erbaut worden ist. Bei dem Bau dieses vielbelobten Kirchleins war es von vornherein Grundsatz, weder den reichen Aufwand des glaubenseinigen Mittelalters, noch den Pompadourluxus des achtzehnten Jahrhunderts in Anwendung kommen zu lassen; es sollte genügen, gutes Material zu verwenden und die Dekorazion im Verhältniß zu dem nicht eben geringen Kostenaufwande zu halten. So entstand ein Bau, welcher zwar die vollkommene Harmonie eines alten katholischen Gotteshau-

№ 11. Erster Jahrgang.

Recensionen.

Wien. November 1862.

Monat-Beilage

für bildende Kunst.

Diese Monat-Beilage erhalten die Abonnenten der „Recensionen“ gratis.

Das Hauptblatt der „Recensionen“ (achter Jahrgang) erscheint jeden Sonntag. — Man abonnirt: Expedizion der „Recensionen“ Wien, hoher Markt, 541, im 1. Stock (sowie in allen Buchhandlungen) für Wien mit Zustellung und für die Provinzen mit Postversendung: vierteljährig 3 fl., ganzjährig 12 fl.; für das Ausland vierteljährig 2 Thlr., ganzjährig 8 Thlr. — Einzelne Nummern 30 kr.
Redakzion: Hoher Markt, 541, im 1. Stock.

Inhalt. Die moderne Kunst auf der Londoner Ausstellung (Schluß). — Die bildende Kunst in Dänemark. — Künstlerisches aus Nürnberg. — Leopold Kupelwieser (Nekrolog). — Oesterreichischer Kunstverein. — Vorlesungen über Kunst- und Kunstwerke in England. — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin). — Kleine Chronik. — Lokales.

Die moderne Kunst auf der Londoner Ausstellung.

Von **Ernst Parthe.**

(Schluß.)

An die überreiche Vertretung der englischen Malerkunst reihen sich in dem westlichen Flügel der Ausstellungsgallerien die neuesten Kunstschöpfungen Frankreichs, Deutschlands, Italiens und aller übrigen zum Theile ganz neu in das Kunstleben eingetretenen Staaten. Der Mangel an Raum hat die einzelnen Bilder nach ihrem Formate ohne auf irgend welche Zusammengehörigkeit Rücksicht zu nehmen, aneinander gedrängt, und die Galleriewände gleichen in Folge dessen so ziemlich bunten Mosaiktapeten. Wie wenig hiedurch die Uebersicht erleichtert wird und wie oft es geschieht, daß einzelne für die Kennzeichnung einer Kunstrichtung entscheidende Bilder in einer ganz unerreichbaren Höhe der Beachtung des Publikums verloren gehen, ist leicht erklärlich.

Frankreich nimmt unter den fremden Staaten den meisten Raum ein. Dritthalb Hundert Oelgemälde! Es war wohl keinem Lande so bequem, die Bestimmung der Ausstellungskommissäre, daß die Ausstellungen für bildende Kunst nicht hinter das laufende Jahrhundert zurück greifen sollen, einzuhalten, als eben diesem. Die Revoluzion, welche ein neues Frankreich schuf, hat auch die Kunst in die neue Bahn gelenkt, die bedeutsame Rolle, welche Frankreich seither in der Staatengeschichte spielt, hat eine ganz eigenthümliche Malerschule geschaffen: die politische Malerschule, welche ihre historischen Stoffe nicht erst dann aufnimmt, wenn dieselben von dem Dämmerlichte der Vergangenheit ihre epische Verklärung erhalten haben, sondern, den Ereignissen mit lebendiger, fast genreartiger Individualisirung Schritt für Schritt folgend, zur Wachhaltung des schwungvollen, thatkräftigen Nazionalgefühles wesentlich beiträgt. David ist der erste dieser Politiker mit dem Pinsel und der Palette; die Ereignisse, die er mit erlebt, die erste Republik, das erste Kaiserreich boten ihm die Stoffe. Das historische Museum zu Versailles, die Gallerien des Luxembourg sind der Schwerpunkt der neufranzösischen Malerkunst, die gemalten Siegesbulletins, Armeebefehle und Staatsakte der beiden Scheffer, Tissier, Larivière, Gérard, Delacroix, Yvon, Horace Vernet.

Die Kämpfe am Malakoff und bei Solferino von Yvon und die Schlacht an der Alma von Vernet bilden auch in London den Kern der französischen Ausstellung. Neben diesen Bildern der Tagesgeschichte ist das historische Fach in der gewöhnlichen Bedeutung durch Delaroche's „Marie Antoinette“, Delacroix's „Bischof von Lüttich“, Müller's „Messe während der Schreckenszeit“ glänzend vertreten. Decamps, Frère, Trayer repräsentiren das historische Genre, Ingres, Delaroche, Winterhalter das Portrait, Rosa Bonheur, Dubufe, Trayon die Thiermalerei, Scheffer, Hiem, Marilhat, Plassat die Landschaft. Mitten unter diesen Zöglingen der neuen Kunstära wirken die Bilder zweier Künstler befremdend und überraschend auf den Beschauer

Gerôme: „Gladiatoren im Zirkus" und Hamon: „Meine Schwester ist nicht hier" greifen in die streng klassische Schule zurück und liefern den Beweis, daß eine große erhabene Idee in einem ihr richtig angepaßten Gewande, wenn dieselbe auch außerhalb der populär gewordenen Anschauung liegt, nichts von ihrer Wirkung einbüßt.

Zur richtigen Würdigung der deutschen Kunst ist es abermals nöthig, auf die historische Entwicklung derselben zurückzublicken. Deutschland hatte bei all seinem hohen und regen Geistesleben vor fünfzig Jahren noch eine sehr ungenügende künstlerische Produkzion. Die trüben heimatlichen Verhältnisse hatten die Atmosfäre für die Kunst vergiftet, es fehlte der frische Hauch der Freiheit, welcher den Genius belebt. Der Gedanke blieb allein unbehindert in der Beschäftigung mit seinen Idealen, seinen Abstrakzionen. So kam es, daß Deutschland in Lessing, Göthe, Schiller, Richter u. s. w. Kunstfilosofen hatte und doch keine entsprechende Kunst. Der Rückschlag der französischen Revoluzion, die französischen Invasionen weckten das deutsche Volk aus der Lethargie, in welche es eingeschläfert worden war, und mit dem Nazionalgefühl erwachte auch die Lust des Schaffens. Die werkthätig gewordene Kunst schwang sich bedeutsam empor, Overbeck, Steinle, Deger verfolgten die christlich mistische Richtung, Cornelius, Schnorr, Kaulbach die klassische Historie. Auch die Schuleneintheilung ist in Deutschland nicht so leicht zu präzisiren als anderwärts. Die erstgenannten Künstler arbeiteten zumeist in Rom, die Historiker und Epiker in München, Düsseldorf, Dresden, Berlin, Wien.

Die Vertretung auf der Ausstellung weiset viel Vorzügliches nach, ist jedoch nicht durchgängig die beste. Die christliche Richtung vertreten Karl Müller, Führich, Kupelwieser, Ruben; die historisch-epische Hausmann's „Galilei", Krüger's „Meinrad", Oër's „Tasso's Tod", Piloty's „Nero nach dem Brande Roms", Schrader's „Lady Macbeth"*) und „Tod Leonardo da Vinci's"; Rethel's Kartons zu „Hannibal", „Wisliceuus", „Karl der Große", „Lear"; das Portrait Krüger, Engerth, Schrotzberg; das epische Genre Blomberg: Illustrazionen zu Dante's Inferno, Bohn: „Faust und Gretchen", Neher: Göthe-Illustrazionen, Ludwig Knaus: „Waldbegräbniß"; die Landschaft Oswald und Andreas Achenbach, Klenze, Lange; Gauermann die Thiermalerei. Aus dieser Aufzählung des Bedeutendsten kann man ersehen, wie wenig vortheilhaft die deutsche Kunst bei einer Ausstellung situirt ist, zu welcher alle Nazionen möglichst viel vom Besten brachten, indeß die glänzendsten Künstlernamen Deutschlands, Cornelius, Kaulbach, Rahl, Schadow, Bendemann, Hildebrand, Köhler, Sohn, Lessing, Koch, Ludwig Richter und andere vergeblich im Ausstellungskataloge gesucht werden*).

Belgien und Holland sind durch ihre Richtungen strenge von einander geschieden. Belgien kann den französischen Einfluß nicht verleugnen; sowie es die Sprache seines südlichen Nachbars angenommen hat, so ist auch die Effektmalerei des Musée historique in Versailles maßgebend für einen großen Theil seiner Künstler. Wappers und Leys haben indessen das Verdienst, der lebensvollen Darstellung vor den Schultradizionen Geltung verschafft zu haben, und de Keyser und Gallait haben durch die poetische Durchgeistigung ihrer nazionalen Stoffe vor den neufranzösischen Historienmalern Vieles voraus. De Marneffe ist gar nicht vertreten, de Keyser und Wappers nur durch mittelmäßige Radirungen nach ihren Werken; von Leys finden wir „Luther als Chorknabe", „die Katholikin"; von Gallait neun Bilder, darunter „Egmont's letzte Augenblicke", „Egmont und Horn", „die Abdankung Karl V.". Das historische Fach vertreten sonst noch Plingenéyer und van Lerius. Das Genre ist reich an lieblichen innigen und heiteren Kompozizionen, so de Braekelaer: „Bohnenkönig", Dilleus: „Sommer und Winter auf Seeland", Madou: „Rattenhetze", Tschaggeny und de Groux Waldszene und Verliot: „possirliche Affen". Die Landschaft vertreten de Jonghe und Verböckhoven.

Wesentlich verschieden von der belgischen, hat sich die holländische Kunst ängstlich von jedem Nachbareinflusse ferngehalten, und verfolgt noch konsequent den Weg, welcher ihr von Ouwater, Haarlem und anderen Meistern der flandrischen Schule vorgezeichnet wurde. Volksszenen, Landschaften, Thierstücke und „Stillleben" sind heute noch wie damals die Vorwürfe ihrer Künstler. Wir finden Landschaften von Kluyver, Schelfhout, Huijen, Kuytenbroumer; Marinen von Israels, Thierstücke von de Haas, M. Ten Kate, van Os. Die Landschafter Shotel und van Stry sind nicht vertreten. Das moderne Genre wird

*) Ein Bild grauenvollen Andenkens, zum Entsetzen der Kunstfreunde im verflossenen Winter im „österreichischen Kunstverein" ausgestellt. A. d. R.

*) Oesterreich hätte wohl, — wenn es in London wirksamer und seinen künstlerischen Kräften entsprechender vertreten gewesen wäre, eine abgesonderte Besprechung in obigem Aufsatz gefunden. A. d. R.

von H. Ten Kate und Bournier mit großem Erfolge gepflegt und des letzteren „strickendes Hirtenmädchen" ist den anmuthigsten Bildern de Braeckeleer's gleichzustellen.

In der Reihe der Völker, bei denen die Kunst seit Jahrhunderten eingebürgert ist und mit den intellektuellen und staatlichen Wandlungen Epochen glänzender Vollendung, Rückschritt und hoffnungsvolles Wiederaufblühen durchgemacht hat, kommen wir zuletzt zu jenen, deren Ruhm einst alle andern weit überragte und für ewige Zeiten fortleben wird. Italien und Spanien sind Länder in Ruinen, der Reichthum dieser Länder, ihre stolzen Adelsgeschlechter sind zu Schatten ihrer ehemaligen Größe herabgesunken; in den verwitterten Denkmalen der Vergangenheit lesen die Kunstjünger aller Nazionen die ewigen Gesetze des Schönen, den Einheimischen aber sind sie entfremdet, Hieroglifen, aus denen sie kaum mehr zu entziffern verstehen als leere Ciceronenfrasen. Die neuitalienische Schule erhebt sich selten über eine gedankenlose Nachahmung einzelner am meisten gepriesener Vorzüge ihrer erhabenen Vorfahren. Als Historienmaler sind Agneni: „Schatten der großen Florentiner" und Hayez: „Eroberung von Jerusalem" bemerkenswerth; im Portrait G. Müller und der geniale Proteus, der als Dichter, Künstler, Publizist und Staatsmann gleich berühmte Massimo d'Azeglio. Canaletto's Venezianerbilder stehen, ihrer verblichen veralteten Art ungeachtet, noch über den neueren Landschaften Prinetti's und Marco's. Bompioni: „Australia" und Mariani's sentimentales Genre übertragen die Effekte Verdi'scher Musik auf die Malerei. Von Interesse, aber weniger von Bedeutung sind de Rossi's Malereien in pompejanischer Manier und die minuziösen fast mikroskopischen Elfenbeinbildchen Gigola's in Breseia. — Die neuspanische Schule hat ein viel lebendigeres Kolorit und kann den französischen Einfluß nicht wegleugnen. Die Historienmaler Gisbert, Casado und Cano haben Delaroche, der Landschafter de Haes Marilhat zum Vorbild genommen. Selbständig und voll tiefen Verständnisses seiner Landsleute sind die Volksszenen von Martinez. — Portugal bietet blos zwei Gemälde, ein überschwängliches Altarbild von da Silva und ein steifes Thierstück von Aununciaçao.

Unsere Rundschau ist nahezu vollendet, es erübrigt nur noch ein Besuch der Abtheilungen jener Länder, deren Kunstleben zum Theil das jüngste Datum trägt oder doch bisher noch außerhalb der betreffenden Grenzen zu wenig gekannt war, um bei einer Zusammenstellung der Kunstbestrebungen der Gegenwart mitgezählt zu werden. Zunächst müssen wir der Schweizer Schule gedenken, welche durch Calame eine gewisse Bedeutung in der Landschaft erlangt hat; nach der bekannten Manier dieses Künstlers arbeiten Diday, Juillerat und Friedrich Zimmermann. Im Genre spiegelt sich der gemüthlich feine Naturalismus der Düsseldorfer Schule zumeist in den Bildern von Zuckerbühler, Gabriel Scheffer, Erika Lagier, während Mad. Landesmann-Kraill und Hébert sich mehr an die Farbeneffekte des französischen Salongenres zu halten scheinen. — Dänemark hat in Exner, Juel, Hansen, Simonsen Künstler von zarter Empfindung und feiner Beobachtungsgabe. Eigenthümlich ist die große Vorliebe für italienische Szenerie; es ist aber, als ob das Auge des Nordländers die Lichtfülle und den Sonnenglanz des italienischen Himmels nicht zu fassen vermöchte. Dasselbe gilt von den Malern der beiden andern nordischen Staaten, doch wenn sie den Stoff aus ihrer Umgebung wählen, da wissen sie das Volksleben ihrer Heimat mit tief poetischer Verklärung zu umgeben; so in Schweden Amalia Lindegren, Höckert, Fagerlin, Wahlberg-Malmström; in Norwegen Tidemand, Eckersgude. Die reckenhafte Natürlichkeit des Skandinaviers, die starre, wilde Schönheit seines Landes wirkt in künstlerischer Vergeistigung mächtig auf den Beschauer. — Wahrhaft überraschend ist die Menge guter Bilder, welche Rußland auszustellen vermochte. Die Oede der Steppe, die Wuth des Schneesturmes, der Kampf des Menschen mit den Elementen, alle diese ergreifenden Szenen des großen Naturdramas fanden denkende Darsteller in Künstlern, deren Namen uns zumeist das erstemal vor die Augen kommen, an Aïvazofsky, Fedotof, Klodt, Voodkowski, Korzookin, Straschinsky und anderen. Damit in der Reihe der europäischen Staaten keiner fehle, haben auch Griechenland und die Türkei Proben ihrer künstlerischen Entwicklung eingesandt. Vryfakis und Palcologos bringen Szenen aus den Freiheitskämpfen ihres Landes und der zwanzigjährige Musurus-Bey malt mit frevler Hand, was der Profet nebst Wein, Spiel und Loswerfen am meisten verpönt, er stellt das dar, was da athmet und sich regt, und, wie die fünf ausgestellten Portraite bezeugen, auch ziemlich gut.

Von transatlantischen Kulturstaaten sind die vereinigten Staaten von Nordamerika und Brasilien vertreten. Die ersteren haben an Cropey einen

sehr schätzbaren Landschafter. Hays' Thiere sind nach Landseer's Auffassung gezeichnet. Payl entwickelt als Genremaler sehr viel Humor und Innigkeit, seine Venus jedoch ist eine Schönheit im Yankeestil. Brasilien führt zwei Namen vor: La Motta und Guimarães, welche sich als Landschafts- und Miniaturmaler geriren.

Ehe wir diese Aufzählung der Kunstbestrebungen der Gegenwart schließen, müssen wir noch in Kurzem eines Kunstzweiges gedenken, welcher ehemals hochgebildeten Völkern vom größten nazionalen Interesse war, und durch lange Jahrhunderte der Entwicklung der übrigen Kunstzweige siegreich voranschritt: der Bildnerkunst Die Plastik ist jetzt der verlorene Sohn unter den Künsten, der eben zurückgekehrt und freudig aufgenommen worden ist. Jedoch, — gestehen wir uns dies nur unumwunden — die lange Abwesenheit in der Fremde, so manche von dort mitgebrachte Eigenthümlichkeit, lassen es auch heute noch geschehen, daß wir ein freundliches Antlitz ihm öfter deshalb zeigen, um jede schmerzliche Zurücksetzung zu vermeiden, als dem mächtigen Drange unseres Herzens folgend. Diese schmerzliche Entfremdung ist eine laute Mahnung, daß jedes Abweichen von der Natur den ersten Lebenskeim der Kunst erstickt: die Theilnahme, das Interesse des Volkes. Mißverstandene Pietät ließ die Meisterwerke der Antike nicht blos als Beispiele hoher Vollendung gelten, sie stellte die Nachahmung derselben als letztes und einziges Ziel auf. Das Künstlerauge ward nicht geübt, in der Natur seine Ideale zu suchen, von kaltem Musterstein wurden gedankenlos Kopien gemacht, der Vergleich mit dem Leben ging immer mehr verloren, und dies brachte die edelste der Künste so tief herab, daß wir heute nicht ohne eine Art von Schamgefühl die geist- und geschmacklosen Bildnereien des achtzehnten Jahrhunderts anzusehen vermögen. Der pedantische Schulzwang hatte Künstler und Publikum langsam und unvermerkt bestrickt. Der Künstler schraubte sich aus Ehrfurcht vor der Antike gewaltsam zu der Begeisterung für die Schulideale auf, indeß das Publikum bescheiden glaubte, sich kein Urtheil anmaßen zu dürfen und jeden Zweifel an der Echtheit dieser Ideale ängstlich unterdrückte. Dies hält Künstler und Publikum zum Theile auch heute noch in gemessener Entfernung und läßt kein warmes herzliches Zusammenleben aufkommen.

Das allgemeine Aufgeben mißverstandener Klassizität, welches die Malerei so sehr gehoben, kam auch unserer Plastik zu Gute; es hat sie von der großen Verirrung des achtzehnten Jahrhunderts befreit und eine neue, naturgemäße Schule gegründet, die wenn sie auch noch wenige der Vollendung der Malerei ebenbürtige Kunstwerke geschaffen, doch eine freundlichere Perspektive in die Zukunft eröffnet. Von den 637 Skulpturwerken, welche im Ausstellungsgebäude untergebracht sind, gehören 181 zu England. Eine Masse Marmors, welche für alle vorzüglichsten Meisterwerke griechischer Bildner genügt hätte. Die gefeiertsten englischen Namen fallen in das achtzehnte Jahrhundert, Flaxman, Banko, Campbell, Westmacott, und leiden auch sämmtlich an den Schwächen ihrer Zeit: hochtrabende Klassizität, harte unfreundliche Idealisirung. Wer die unzähligen Wellington-Statuen Londons gesehen hat, die alle aus der Werkstube eines und desselben pedantischen Schulmeißlers hervorgegangen zu sein scheinen, den wird der Katalog gewiß höchlich mit der Versicherung überraschen, daß England mehr als ein halbes hundert Meister der Plastik beherbergt. Die gegenwärtig lebenden Künstler theilen sich nach ihren Fehlern in zwei Klassen: die sentimentalen, welche der Ansicht sind, die aufgelassene Klassizität in der Naturstudie durch Empfindelei ersetzen zu müssen, und die Naturalisten um jeden Preis, welche ihre Objekte mit allen Thorheiten und Widernatürlichkeiten des Zufalles, der Mode wieder geben. Letztere sind hauptsächlich von der Monumentenmanie der Gegenwart herangebildet worden, die allerdings gerade in England sich am auffälligsten bemerkbar macht. Es ist nicht ganz leicht unter der Unmasse von Büsten und Standbildern, welche „sehr ehrenwerthe" Mitbürger zu verewigen bestimmt sind, aber zumeist außer der, überdies selten zu konstatirenden, Aehnlichkeit wenig ansprechende Vorzüge aufzuweisen haben, die Bildwerke von künstlerischem Werthe herauszufinden; dennoch sind einige solche vorhanden, und zwar: Goley, Weekers, Woodington u. a.

Die französischen Bildhauer leiden zwar nicht unter dem Einflusse einer überhastenden Monumentensucht, gerathen aber dafür leichter in die Charibdis der Sentimentalität. Eine glückliche Mittelstraße haben Lequesne mit dem „tanzenden Faun", Durocher mit „Schein und Wahrheit", Loison mit der „Vasenträgerin" eingeschlagen. Die gar zu grafische Plastik in Marcellin's „Cypris den jungen Amor säugend" und die eigenthümliche Idee Cabel's seine „Susanna" mit goldenen Ohrringen zu schmücken, beeinträchtigen die Wirkung der sonst mit viel Glück gedachten Figuren.

Die deutsche Kunst hat in diesem Zweige glänzendere Erfolge aufzuweisen als jede andere. Von

pflügte See. Der Düsseldorfer hat sein Bild gewiß technisch geschickter behandelt. Allein es könnte eine Demagogie der Details genannt werden, von denen jedes eine hervorragende Rolle spielen möchte.

Weniger bemerkbar ist diese Eigenheit der Düsseldorfer Behandlungsweise an zwei Winterlandschaften von Hilgers und Gerlach, welch letzterem die Darstellung eines kalten Weihnachtsmorgens, an dem die rothglühende Sonne nur mühsam die Frühnebelschichten durchdringen kann, besonders gelungen ist.

Halanska erwählte sich ein interessantes Motiv und hat es entsprechend bewältigt: eine Lindenallee mit den schönsten Laubkronen, mit einer weiten Fernsicht auf die Tiroler Gebirge und den unnützen Gränzwächter Kufstein, der bisher nur zum hartherzigen Gefangenwärter getaugt hat.

Eine andere Winterlandschaft mit dem vielbeliebten Doppellichte der Fackel und des Mondes hat der Düsseldorfer Nordgreen ausgestellt: „Winternacht im schwedischen Lapplande". Aus einem, theilweise im unbestimmten Zwielicht des Mondes liegenden Gehölze kommt ein in Pelz vergrabener Lappe auf Schneeschuhen hervor und beleuchtet sich mit einer Fackel den Weg nach seinem Dorfe, von dem ihm bereits die Lichter aus der Ferne entgegenflimmern. Um die Lichtwirkung recht effektvoll zu machen, zeichnet der Künstler die Figur des Mannes sowohl, wie des neben ihm eilenden Hundes in klar und scharf konturirten Schatten auf den Boden, unbekümmert um die Thatsache, daß Kienfackeln, deren Qualm die Flamme fast verzehrt, niemals bestimmte Schatten werfen können.

Von den übrigen Landschaften will ich nur als erwähnenswerth hervorheben: Bommels schön gemalte „Ansicht von Amsterdam", „das Kloster San Benedetto bei Subiaco im Sabiner Gebirge" von Rahls in Hamburg, Meyr's belebte „Küste von Boulogne", Mevius' „Strandbild bei Dortrecht" und Fiedler's „An der Bahn bei Tüffer".

Plastische Arbeiten sind nur zwei ausgestellt: eine Brunnen-Nimfe von Kitscheff in Dresden, und eine reizende, ins Bad steigende Nimfe von Wittmann in Wien.

Von den kleineren Ausstellungsgegenständen müssen genannt werden: die Studien aus Salzburg von Rudolf Alt und die trefflichen Illustrazionen zu dem Stuttgarter köstlichen „Hnzelmännchen"; ferner Göbel's Aquarelle aus Serbien. Eibner hat zwei interessante Gegenstände ausgestellt: den „Löwenhof" der sagenberühmten Alhambra und den Dom zu Valencia. Von einem Architektur-Maler sollte man ein genaues Verständniß des Stils jener Gebäude verlangen können, welche er darstellt. Eibner hat nun entweder dieses Verständniß nicht, oder ließ es sich absichtlich mit stilwidrigen Schnörkeln und unverständlichen Farbenflecken statt des allerdings schwieriger und mühsamer auszuführenden maurischen und gothischen Maßwerkes genügen.

Vorlesungen

über Kunst und Kunstwerke in England.

Aus Anlaß der Londoner Kunstausstellung.

Zwei dieser Vorlesungen, die der Hr. Professor Rudolf von Eitelberger zum Besten des Alterthums-Vereins im Sitzungssaale des Gemeinderathes veranstaltet, haben bereits stattgefunden. Die erste (am 17. November) versprach „einen Blick auf die moderne Kunst in England", die zweite (am 24.) behandelte „die englischen Porträtmaler Reynolds, Gainsborough und Lawrence."

Hr. von Eitelberger begann die erste Vorlesung mit einem kurzen Exkurs über Zivilisazion, von welchem er sofort zur Londoner Ausstellung als zu einer denkwürdigen Manifestazion der modernen Zivilisazion überging, berührte vielfach die Industrie und deren Beziehungen zu Kunst und Handwerk und kam dann auf die „moderne Kunst in England", wie sie sich aus dem Charakter der Nazion und aus den historischen Verhältnissen entwickelt hat. Es fehle der englischen Kunst an idealem Sinn, daher die Skulptur und die Historienmalerei den Engländern stets ferne lag, wogegen sich bei ihnen zu verschiedenen Zeiten eine eigenthümliche Architektur ausgebildet habe und ihre Maler im Genre und im Porträt Bedeutendes geleistet hätten. Selbständigkeit, Eigenthümlichkeit, das Streben nach Individualisirung sei der Hauptcharakter der englischen Kunst, wie der englischen Nazion. Noch wurde der Kunstpflege in England unter Heinrich VIII., Karl I. und Karl II. Erwähnung gethan und manche beherzigenswerthe Bemerkung daran geknüpft.

Hr. von Eitelberger wendete nämlich seinen Blick von der englischen Kunst auf die österreichischen Zustände und sprach manches freimüthige und kräftige Wort über die Aufgaben, die bei uns nach

dieser Richtung hin zu lösen sind. Mochte zwar die Aeußerung, in England werde von Seite der Regierung wenig für die Kunst gethan, einigermaßen bedenklich erscheinen, da dieses Beispiel in Oesterreich nur zu sehr befolgt wird, so war doch weiterhin der Nachsatz, daß in England von Privaten eine thatkräftige Kunstförderung ausgehe, um so wirksamer.

Die Vorlesung schloß mit der detaillirten Aufzählung des Inhaltes der übrigen Vorlesungen, welche sehr geeignet war, schon im Vorhinein das lebhafteste Interesse zu erregen. Am Schlusse dieser Vorlesung konnte man, namentlich bei der Verschiedenartigkeit der Themen, die der Vortragende berührt hatte, nur die Kürze derselben beklagen. In kaum dreiviertel Stunden war Kultur- und Kunsthistorisches, Industrie und Kunst, Alterthum und moderne Zivilisazion, England und Oesterreich, Aesthetisches und Zeitgemäß-Lokales, und endlich noch das Programm der folgenden Sitzungen zusammengedrängt . . .

Einheitlicher, und doch ebenfalls zu kurz erschien uns die zweite Vorlesung. Sehr interessant war die ebenso ausführliche, als belehrende und anregende Charakteristik Reynolds', mit gelegentlichem Hinweise auf das Porträt als Kunstgattung überhaupt und als englische Spezialität, ferner auf die Organisazion der von Reynolds gegründeten Akademie. Die anfänglich verdienstlichen Leistungen dieser Akademie einerseits, und andererseits ihre immer exklusiver gewordene Stellung gaben wieder Gelegenheit zu einigen auf Oesterreich bezüglichen Randbemerkungen, in welchen das Kapitel vom „Künstlerneid" natürlich nicht fehlen konnte.

Nicht so erschöpfend wurden die beiden anderen berühmten Porträtisten behandelt. Hr. von Eitelberger schien eine Ermüdung von Seite seiner Zuhörer zu befürchten und faßte die Schilderung Gainsborough's und Lawrence's in einigen Hauptpunkten zusammen. Das Auditorium aber, welches überhaupt dem Vortragenden mit theilnehmender Aufmerksamkeit folgte, hätte sicherlich mit Vergnügen eine halbe Stunde zugegeben, um über Gainsborough und Lawrence eben so ausführlich belehrt zu werden, wie über Reynolds.

Die weiteren Vorlesungen werden uns Gelegenheit geben, über die künstlerischen Ideen und die praktischen Tendenzen, die darin, wie nicht anders zu erwarten, immer deutlicher hervortreten werden, ausführlicher zu urtheilen. Schon jetzt kann jedoch die erfreuliche Wahrnehmung konstatirt werden, daß Hr. v. Eitelberger sich nicht auf's bloße Aesthetisiren verlegt, sondern bei jeder passenden Gelegenheit in zeitgemäßer Weise die praktischen Interessen und Zustände Oesterreichs in's Auge faßt, ein Vorgang, der eben so nothwendig ist, um solche Vorträge im guten Sinne populär zu machen, als nützlich, um damit auf Land und Leute gedeihlichen Einfluß zu nehmen.

Korrespondenz-Nachrichten.

□ **Berlin.** (Ein apokrifer Rafael.) Zwei Gemälde beschäftigten in der letzten Zeit die allgemeine Aufmerksamkeit: Das Genrebild von Knaus: „Nach der Taufe", war unter außerordentlichem Andrange des Publikums längere Zeit im Saale der Sachse'schen permanenten Kunst-Ausstellung ausgestellt und ist jetzt für den Preis von 25,000 Franken in den Besitz Moriz Reichenheim's, eines begüterten Industriellen, übergegangen; das zweite Bild, den „Tod des heiligen Josef's" darstellend, wird seit einigen Wochen in einem Zimmer des Hotel de Rome von seinem Besitzer, einem Franzosen, den Liebhabern und Kennern gezeigt, jedoch ohne daß der Zudrang im mindesten dem zum Knaus'schen Bilde gleichkäme, obgleich der Anblick gratis ist, und es sich um nichts Minderes handelt, oder handeln soll, als um das neuerdings entdeckte letzte Werk von Rafael, welches er in seinem Sterbejahre, 1520, gemalt haben soll. Ich muß gestehen, daß ich in Folge der in den Zeitungen darüber erschienenen Notizen, in welcher das Bild ohne jede Nebenbemerkung als Rafael's Werk angekündigt wurde, mit der Ueberzeugung davortrat, daß es sich höchstens um einige Zweifel an einer so hohen Urheberschaft handeln könnte, daß sich aber jedenfalls Gewichtiges für die so positiv hingestellte Behauptung in dem Werke nachweisen lassen werde. Indessen war ein Ueberblick über das Ganze genügend, um mir meine Unbefangenheit wieder zu geben, und meine Bemühungen auf die Beantwortung der Frage zu richten: ob das Bild wohl überhaupt von einem Meister ersten Ranges sein könne, und von welchem dann? Weder die Besonderheiten der Rafael'schen Kunst, noch die reine Idealität seiner Schönheit traten mir irgendwie entgegen. Schweigend mußte ich die sehr zuvorkommend gegebenen Erläuterungen des anwesenden Besitzers anhören, und auch das weitläufige gedruckte Programm, welches er mir überreichte, konnte meinem Ideengange die Richtung auf Rafael nicht zurückgeben. Mit ergebenstem Danke trat ich meinen Rückzug an. Einige Tage später wurde in einer Künstlerversammlung die Entdeckung mitgetheilt, daß sich in der Kupferstichsammlung der Akademie ein Stich befände, welcher genau, nur umgekehrt, das Bild in Frage vorstellte, und die Ueberschrift: Carlo Maratti inv. trüge. Jetzt ist die Angelegenheit nun auch, durch Mittheilung dieser Thatsache in einigen Berliner Zeitungen, in die Oeffentlichkeit übergegangen, und die Million Franken, von welcher das Gerücht ging, daß sie dem

glücklichen Besitzer schon geboten sei, wird nun wohl Gerücht bleiben für immer. Stark wäre es, wenn, wie in dem erwähnten Programme versichert wird, das Bild vier Monate lang in Paris, außerdem auch in Rom und Brüssel, ausgestellt gewesen wäre, ohne daß sich eine Stimme gegen die Echtheit desselben erhoben hätte. Auch Overbeck's Name figurirt unter den Autoritäten, deren Zustimmung das Programm anführt *).

Kleine Chronik.

Neue Denkmäler in Italien. In Asti, dem Geburtsort des italienischen Tragöden Alfieri, ist ihm zu Ehren am 16. d. M. ein Denkmal enthüllt worden, das der Bildhauer Dini entworfen hat. — Binnen Kurzem ist auch die Enthüllung des Columbus-Denkmals in Genua zu erwarten.

In Angelegenheit der Schillerstatue in Berlin hat die zur Beurtheilung der eingesandten Entwürfe bestellte Kommission ihr Votum dahin abgegeben, daß die Bildhauer Begas und Siemering zu ersuchen seien, ihre Modelle mit Berücksichtigung der von der Jury gemachten Ausstellungen umzugestalten und sie dann wiederholt zur schließlichen Entscheidung zwischen Beiden einzusenden. Auch sei einem jeden von ihnen im Voraus ein Ehrensold von 500 Thaler gewährt worden.

Arndt-Denkmal in Bonn. Da bei der für das Arndt-Denkmal ausgeschriebenen Konkurrenz kein Bewerber den Preis erhielt, bekam der Bildhauer Bernhard Afinger vom Komité den Auftrag zur Anfertigung eines Modells und der von ihm gelieferte Entwurf soll nun zur Ausführung kommen. Das Denkmal wird einfach aus Arndt's lebensgroßer Statue bestehen und der Reliefs entbehren. Das Material soll schlesischer Marmor sein. Auf der Vorderseite des Sockels kommt der Name nebst Geburts- und Sterbeort und Tag zu stehen, die Rückseite bietet Platz für die Widmung: „Errichtet vom deutschen Volke." Auf den beiden Schmalseiten werden zwei Arndt'sche Sprüche angebracht: „Der Rhein, Deutschlands Strom, nicht Deutschlands Grenze" und „Der Gott, der Eisen wachsen läßt, der wollte keine Knechte."

Die Statuen der Mutter und Gattin Viktor Emanuels in der Kirche der Consolata in Turin gehören zu den schönsten Denkmälern dieser Stadt. Beide Frauen sind in knieender Gestalt vor dem Betschemel dargestellt. Marie Adelaide, geziert mit Diadem und Schleier, blickt voll schwärmerischer Empfindung nach oben, die Königin Mutter richtet mit frommem Nachsinnen die Augen nach unten. Der Meister des Werkes ist B. Vela, der auch bereits die Statue Viktor Emanuels auf dem Rathhause und die des Ministers Balbo auf der Promenade zu Turin geliefert hat.

Michel Angelo's „Moses-Statue" in der Kirche San Pietro in Vincoli zu Rom ist zum ersten Male in getreuer Reduktions-Kopie vervielfältigt worden und zu sehr billigem Preise (12 Thlr.) in den Handel gebracht. Die Kopie, mit der von Collas erfundenen und von Sauvage verbesserten Reduktionsmaschine hergestellt, ist 2 Fuß 3 Zoll hoch und soll sich durch Schärfe der Form auszeichnen.

Wiederherstellung der Alhambra. Die Königin von Spanien besuchte bei einem vor Kurzem stattgehabten Aufenthalt in Granada auch die Alhambra und hat die sogleiche Wiederherstellung derselben ohne Rücksicht auf die Kosten anbefohlen.

Akademie für deutsche Künstler in Rom. Der Wunsch, eine der französischen ähnliche Akademie für deutsche Künstler zu errichten, scheint jetzt mehr als je Aussicht auf Erfüllung zu haben. Von den deutschen Regierungen war es neuerlich die preußische, welche zuerst an die Gründung eines Institutes dachte, worin strebenden jüngeren Künstlern alle akademischen Mittel zu ihrer höhern Ausbildung geboten würden. Bereits vor einem Jahre ließ der Minister v. Bethmann-Hollweg hier über eine passende Lokalität Erkundigungen einziehen. Andererseits hat sich jetzt eine andere Perspektive eröffnet, welche in vielleicht noch geeigneterer Weise zum Ziele führen und die Gründung einer nazionalen Stiftung für alle deutschen Künstler in ihren Folgen haben könnte. König Ludwig von Baiern besitzt hier auf Monte Pincio ein Grundstück, das nicht baierisches Krongut, sondern sein Privateigenthum ist, die Villa Malta. Eine reizende Panorama-Ansicht über die ewige Stadt hin erquickt von ihren Altanen den schweifenden Blick; rings umher duften blühende Gärten, in ihren Nebengebäuden sind Bildhauer- und Malerateliers seit Jahren eingerichtet. Es heißt nun, der König denke daran, in seinem letzten Willen die Villa Malta einer Bestimmung vorzubehalten, welche dem angedeuteten Zwecke entspricht. Direktor und Pensionaire könnten gemächlich in der Villa und ihren Nebengebäuden in gleicher Weise wohnen und studiren, wie es in der benachbarten französischen Kunstakademie der Fall ist. Nur müßte es ein nazionales Institut für alle deutschen Jünger der Kunst werden. Dadurch würde auch das jetzige Künstler-Kasino, das durch Beiträge seiner Mitglieder erhalten wird, ziemlich überflüssig als Stelldichein zu gewöhnlicher gesellschaftlicher Unterhaltung, oder es würde jedenfalls eine zweckmäßigere artistische Fassung in seiner Organisazion erhalten.

Akademie-Stipendien in Berlin. Ernst Guhl, der ohne Erben verstorbene Sekretär der Berliner Kunstakademie hat sein ganzes ziemlich bedeutendes Vermögen zur Stiftung von Reisestipendien vermacht.

*) In den „Dioskuren" vom 2. November (Nr. 44) wird unserem □ Korrespondenten aus Berlin, wegen seines letzten Berichtes Manches vorgeworfen, unter Anderm auch, daß er gesagt habe, die Ausstellung sei wenig besucht, was nicht der Fall gewesen wäre. Die Sache ist ganz einfach. Unser Korrespondent berichtete über den Beginn der Ausstellung, sein Bericht konnte aber erst einen Monat später gebracht werden, erschien also zu einer Zeit, wo die Ausstellung, wie unser Korrespondent uns mittheilt, allerdings besser besucht war. Was dagegen die „Meisterwerke" betrifft, deren Erwähnung er unterlassen haben soll, so zählten sie, seiner Ansicht nach, durchaus zur Klasse des Mittelgutes und waren daher keiner weiteren Beachtung werth. A. d. R.

Dürer-Album. Im Vereine mit A. Kreling hat Kaulbach eine Sammlung der schönsten Holzschnitte Dürer's, welche nach den vom Künstler gefertigten Originalen in gleicher Größe aufs Neue in Holz geschnitten sind, vollendet. Das Werk besteht in drei Abtheilungen aus zusammen 42 Kartonblättern, wovon die erste Abtheilung 12 Blätter der großen Passion enthält; die zweite Abtheilung umfaßt in 20 Blättern das Leben der Maria, und die dritte Abtheilung bringt in 10 Blättern Szenen aus der Offenbarung Johannis und dem Leben der Heiligen.

Das älteste Glasfenster der Augsburger-Domkirche, welches an der Nordseite hinter der Kanzel nicht mit Schutzgitter versehen war, und im vorigen Sommer vom Hagel arg beschädigt wurde, befindet sich jetzt im Atelier des Historienmalers Scherer in München, um einer gründlichen Restaurazion unterzogen zu werden.

Der Historienmaler August Vischer hat kürzlich sein erstes Fresko-Gemälde „Einzug des Kurfürsten Max Josef in München im Jahre 1799" vollendet und beschäftigt sich jetzt mit einem zweiten, „Kurfürst Max Emanuel erstürmt die Festung Ofen". Beide Kompositionen werden gelobt. Der Maler, ein Badenser, ist vom Großherzog zum „Hofmaler" ernannt worden.

Dionysios Tzokos. †. Griechenland hat kürzlich einen seiner bekanntesten Maler durch den Tod verloren. Dionysios Tzokos, von der Insel Zante gebürtig, starb im September d. J. in Athen, noch nicht vierzig Jahre alt. Er widmete sich vorzugsweise der Porträtmalerei und galt als der ausschließliche Porträtmaler der Universität Athen: alle Bildnisse der verstorbenen Professoren an derselben, die dort in einem Saale des Universitätsgebäudes aufgehängt sind, sind von ihm, und er hatte auch vor einiger Zeit von der griechischen Regierung den Auftrag erhalten, für eine Pianothek in Athen die Bilder aller durch den Freiheitskampf berühmt gewordenen Männer zu malen. Er war mit der Ausführung derselben beschäfttgt, und hatte bereits einen Theil der Bilder vollendet, als ihn der Tod ereilte. Andere Porträte seiner Hand befinden sich in Privathäusern Athens u. a. O., da er in seiner Kunst unermüdlich war. Er war nicht ohne künstlerisches Talent und wandte bei den von ihm gemalten Bildern seine ganze Thätigkeit besonders auf die Gesichtsdarstellung; alles Andere hielt er für unwesentlich. Obgleich er in Venedig studirt hatte, war doch namentlich das Kolorit bei seinen Gemälden seine schwächste Seite.

Die Krönungskirche in Stuhlweißenburg. Auf Veranlassung der ungarischen Akademie der Wissenschaften wird an der Bloslegung der alten Krönungskirche in Stuhlweißenburg gearbeitet, und es gelangen bereits überraschende Resultate zu Tage.

Lokales.

Die weiteren Vorlesungen des Herrn Professors von Eitelberger „über Kunst und Kunstwerke in England, aus Anlaß der Landoner Ausstellung" finden am 1., 15., 22. und 29. Dezember, 5., 12., 19. und 26. Januar statt, und behandeln: 1. Die englischen Genremaler (Hogarth, Wilkie, Frith, die Prärafaeliten); 2. die englischen Landschafts- und Thiermaler (Turner und Landseer); 3. die englische Kunst im Verhältniß zu Staat und Kirche; 4. die englische Kunst im Verhältniß zur Industrie; 5. das South-Kensington-Museum; 6. das brittische Museum und die Nazionalgallerie; 7. die archäologischen und Kunstvereine; 8. die Architektur in England.

Ueber „Serbiens bizantinische Monumente" hat Hr. Kanitz in der Staatsdruckerei ein illustrirtes Werk veröffentlicht, welches als eine erwünschte Bereicherung der Kunstliteratur bezeichnet wird. Ueber mittelalterliche Bauten in jenen Gegenden waren bisher allerdings fast gar keine künstlerisch und wissenschaftlich zureichenden Daten vorhanden.

Die Leitung der Bauten am Stefansdom hat, ganz gegen die allgemeine Erwartung, der Architekt Hr. Hugo Ernst, Sohn des verstorbenen Dombaumeisters, übernommen.

Ein römischer Sarg wurde in den Inzersdorfer Ziegeleien ausgegraben. Er war drei Schuh lang, zwölf Zoll tief und mit einem einfachen Deckel versehen. Im Innern fanden sich die Gebeine eines vollständigen Skelettes, offenbar von einem Kinde herrührend. Bekanntlich sind hier schon wiederholt römische Ueberreste gefunden worden. Innerhalb des Gebietes der jetzigen Ziegeleien von Inzersdorf, zwischen Erlaa und der jetzigen Badnerstraße, befand sich nämlich eine römische Heerstraße, wie aus den früher schon ausgegrabenen Meilensteinen und anderen unzweideutigen Merkmalen hervorgeht.

Der Bau des steinernen Kaitheaters, unmittelbar hinter dem jetzigen, ist dem Vernehmen nach soeben bewilligt worden. Der Bau muß im Monat Mai 1863 begonnen und im Jahre 1865 vollendet werden. Während des Baues bleibt das Interimstheater stehen und darf darin fortgespielt werden; sollte mit Ende 1865 der Neubau nicht vollendet sein, so haben die Vorstellungen im Interimstheater aufzuhören und muß dasselbe demolirt werden. Für die Bau-Area hat Herr Treumann die Summe von 34,000 fl. entrichtet; sollte er den Raum des jetzigen Theaters zu einem Vorraum benützen wollen, so ist dieser Grund und Boden extra zu bezahlen.

Der Bau des neuen Operntheaters wird, wenn nicht stärkere Fröste eintreten, so lange fortgeführt, bis sämmtliche Grundmauern bis zum Straßenniveau vollendet sind. Die bereits bis zu dieser Höhe gediegenen Mauern wurden eingedeckt. Bei dem Baue sind noch bei 300 Arbeiter beschäftigt. Es ist im Antrage, den zwischen den Risaliten entstehenden freien Raum mit Bäumen und Gesträuchen zu bepflanzen.

Das Denkmal Ressel's, des Erfinders der Schiffsschraube, das ursprünglich für Triest bestimmt war, und bereits seit längerer Zeit im Fernkorn'schen Atelier auf seine Befreiung harrt, wird hier vor das Politechnikum, mit der Vorderseite gegen die neue Handelsakademie gewandt, zu stehen kommen. An der Grundlegung zum Piedestale wird bereits gearbeitet.

Verantwortlicher Verleger:
J. Löwenthal.

Druckerei von
J. Löwenthal.

ses im gothischen Stile nicht erreicht, aber doch eine gewisse Vollkommenheit auf dem neubetretenen Wege darstellt. Schiff und Thurm stehen im richtigen Verhältniß; vielleicht zu reichlich ist manchmal das Maßwerk. Bei der Verbindung des Chores mit dem Schiff merkt man leicht, daß die Gesetze, welche der Kultus des Altardienstes vorschrieb, außer Kraft getreten sind. Im Uebrigen genügt die Lage der Orgel den akustischen Erfordernissen und die Glasgemälde sind schon dadurch vor modernen Abirrungen größtentheils sicher gestellt, daß sie meist nach Motiven aus dem Freiburger Dome gearbeitet sind; die Glasgemälde sind übrigens noch nicht in der vorher bestimmten Anzahl vollendet. Daß man den Chor apsidenförmig genannt hat, war unrichtig, denn Apsis und Concha kannte nur der romanische Stil. . .

Ein anderer Bau würdigen Stiles ist die abermalige (die zehnte) Vergrößerung des berühmten St. Johanniskirchhofs; man wollte dem neuen Theile einen architektonischen Abschluß geben in Form einer Kolonnade. Hier sind Grüfte ausgemauert für wohlhabende Familien und solche Personen, welche sich besondere bürgerliche Verdienste erwerben würden; später sollen diese Räume durch plastische Darstellungen oder Fresken verschönert werden. Bei diesem Baue lag es aber keineswegs im Sinne der Kirchenverwaltung, ein Campo santo wie zu Pisa, Bologna, Berlin und München zu erbauen. Schon der zu geringe Bauaufwand hinderte, ein imposantes Denkmal der monumentalen Kunst zu errichten mit Darstellungen aus der Schrift, der christlichen Symbolik und antik-mithologischen Beziehungen. Deshalb darf man auch den zur Krönung angebrachten Giebel in keine organische Verbindung bringen mit dem Horizontalbau, denn er soll nichts anderes sein als eine im Detail künstlerisch ausgedachte und vom Steinmetz sauber ausgeführte Dekorazion. Die Wirkung dieser ganzen Krönung kann übrigens erst erwartet werden, wenn in das Timpanon das Hautrelief eingesetzt sein wird. Vorbilder für einen derartigen Bau gibt es aus der guten Zeit keine; denn in der Blüthezeit der Gothik begrub man die verstorbenen Lieben theils in und theils vor den Kirchen. Das Eingangsthor des Neubaus ist einfach und dem Charakter des St. Johanniskirchhofs angemessen. Leider ist an den vier Aposteln viel gesündiget worden; denn an ein gothisches Baudenkmal kann und darf keine Figur antiken Stiles gesetzt werden, noch weniger dürfen bekannte Figuren, wie die des Sebaldusgrabes, in vergrößertem Maßstabe angewendet werden. Diese Figuren sind eben nur für dieses Denkmal und in dem für dasselbe bestimmten Maßstabe am Platze und so mit Recht berühmt. Selbst Kopien altdeutschen Stiles wären hier nicht zu empfehlen, weil die Ornamentik mit dem ganzen Bau eine neue ist, und diese auch eine neue Komposizion von Figuren fordert. Mit feinem Gefühle hat der leider verstorbene Bildhauer Erdmann seine „Auferstehung" aufgefaßt. Der Gegensatz zwischen diesem Relief und den schon vorhandenen Figuren kann nicht anders als ein greller sein. Im Uebrigen bietet die Leichenhalle den wissenschaftlichen Anforderungen wie den medizinisch-polizeilichen Vorschriften in jeder Weise Genüge. Lebhaft zu beklagen ist die arge Verklexung des Bildes über dem Portale der St. Johanniskirche.

Zu den Kirchenarbeiten der neuern Zeit gehört auch die Restaurazion des Gotteshauses „zum heiligen Geist" (Spitalkirche). Dieser Bau ist durch Carlo Brenta'no im Sinne des Roccoco umgestaltet worden, ohne daß es gelungen wäre, ihm alle Merkmale der Gothik zu nehmen; einige Ornamente am Chor, Zeichnungen in dem Fenstermaßwerk und an zwei Spitzbogen, welche die Seitenschiffe vom Mittelschiff trennen, tragen das unverkennbare Gepräge des einfachen gothischen Stiles. Bei der Renovazion im Jahre 1845 wurden die Englein, Festons und die Kapelle der musizirenden Genien entfernt, die Kirche erhielt einen hellen, säuberlichen Anstrich; der Restaurazionsplan war im gothischen Stile gehalten, die Emporen erhielten gothisch verzierte Parapets. Ist auch die Restaurazion nicht derart ausgefallen, daß sie den Eindruck eines vollkommenen Ganzen macht, so muß doch die Ausführung einzelner Theile gerühmt, und anerkannt werden, daß die bloße Entfernung vorhandener Unförmlichkeiten schon eine Wohlthat für den guten Geschmack ist. An absprechenden Urtheilen hat es übrigens hier wie überall nicht gefehlt, was um so weniger zu verwundern ist, als bekanntlich selbst Klenze, Gärtner und Zirbland witzigen Ausfällen nicht entgangen sind. Gerade das Lieblingskind Gärtners, die Loggia, nennt der Volkswitz „die Wäschhäng"; die protestantische Kirche, einen im ostgothischem Baptisterienstil ausgeführten Bau heißt der Filister „das Spucktrüherl", u. s. w.

Wohl in keiner Periode hat sich der Drang und das Bedürfniß zu neuen Profanbauten überall so laut kundgegeben, als in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren. Erhöhte industrielle Thätigkeit, der Umschwung im Maschinenwesen, der beschleunigte Verkehr und die Vermehrung der

Bevölkerung stellten neue Forderungen an Private und Gemeinden. Gründliche Vorbildung, umfassende Kenntnisse, schnelles Auffassen des praktischen Bedürfnisses müssen in dem Baumeister vereinigt sein, der in diesen Tagen steigender Anforderungen seinen Platz ausfüllen will. Im Ganzen sind in Nürnberg die Profanbauten neuerer Zeit gut, einige musterhaft, manche freilich auch ungenügend ausgefallen. Einen wohlthuenden Eindruck macht schon jetzt die neue Vorstadt vor dem Marienthore, obwohl sie noch lange nicht vollendet ist; der Stil der Häuser ist weder zu einförmig, noch steht er im Gegensatze zum architektonischen Charakter der ganzen Stadt. Das neue gegenüber befindliche Marienthor ist wieder ganz im Stile der vielen Stadtthore und harmonirend mit den Basteithürmen gehalten. In den Häusern vor dem Max-, Haller- und Spittlerthore sucht man Geschmack und Wohnlichkeit bestens zu einigen. Einen Musterbau besitzt Nürnberg an seinem Etablissement der „Schwabenmühle"; dasselbe erwirbt sich nicht nur den Beifall eines jeden Industriellen, sondern gelegentlich des volkswirthschaftlichen Kongresses wurde es geradezu als Muster für die zu gründenden Werkvereine hingestellt. Sonst wollen wir über die Privatbauten nur wiederholen, daß sie ihrem Zwecke und im Ganzen auch dem bessern Geschmacke unserer Tage entsprechen. Es ist dies immer eine Thatsache, welche sich gegenüber den vielen anderwärts mit Recht tadelnden Stimmen über Profanbauten löblich genug ausnimmt.

Leopold Kupelwieser.

Nekrolog.

r. Vor Kurzem begrub Wien einen der Hauptrepräsentanten einer Kunstrichtung, welche man mit dem treffenden Namen „Nazarenerthum" bezeichnete, und deren Bestreben dahin gerichtet ist, an die religiösen Tradizionen und Auffassungsweisen des Mittelalters wieder anzuknüpfen, und durch Schöpfungen der Kunst in den verweltlichten Gemüthern jene Gottbeseligung und Glaubens-Innigkeit wieder zu entzünden, und den Himmelsfrieden wieder zu bringen, der seit der „Inthronisazion des Mammon" und des „Lebensgenusses" aus dem Herzen des Volkes verschwunden sei.

Wie Overbeck in Rom, ist Führich in Wien Großmeister dieser Schule, und Kupelwieser war sein treuester Gefährte. Am 17. Oktober 1796 zu Piesting im freundlichen Gutensteiner Thale unter ärmlichen Verhältnissen geboren, kam Kupelwieser 1809 an die Wiener Kunstakademie, um sich daselbst für das Fach der Historienmalerei auszubilden. Allein, weder seine Lehrer an dieser Akademie noch eine spätere Reise nach Dresden entschieden über seine Kunstrichtung. Dies bewirkte eine Pilgerfahrt nach dem Lande der Kunst, welche ihm ein russischer Edelmann (Beresin) ermöglichte, und insbesondere das Studium der Werke eines in klösterlicher Abgeschlossenheit schaffenden Meisters, in welchen er die „gotterfüllte Innigkeit des christlichen Gemüths", die Lauterkeit und Schönheit der Seele verklärt fand.

„Der Ausdruck der Demuth, der in Gott befriedigten Heiterkeit des Gemüths, die stille Sabbatfeier derer, die dem Höchsten in treuer Liebe sich weihen," sprach aus den Gebilden Fra Giovanni Angelicos, nach seinem Geburtsorte Fiesole genannt, wie eine Offenbarung zu dem Herzen des Künstlers und entschied über seinen Beruf. Kupelwieser, dem wie seinem Vorbilde die Energie des Handelns und der Leidenschaft fehlte, war bestrebt, von dieser Zeit an, wie Fiesole, seinen religiösen Gestalten ein überirdisch-ideales Leben einzuhauchen; — allein es blieb bei schwachen Nachahmungen der feierlichen Stimmung, der blühenden Schönheit und Farbenfrische, der klaren Gruppirung und zart durchgebildeten Modellirung die sich in den Werken des bescheidenen und demuthsvollen Klosterbruders aus Fiesole offenbarten.

Eine tödtliche Krankheit, die beide Reisende auf der Weiterfahrt nach dem Süden befiel, raffte seinen Gönner dahin und entblößte den Künstler aller Subsistenzmittel. Aus dieser traurigen Lage erlöste ihn eine Unterstützung der Kaiserin Karolina Augusta, die ihm fortan ihre Gönnerschaft bewahrte. 1830 wurde er Korrektor an der Wiener Akademie der bildenden Künste und 1837 Professor der Historienmalerei daselbst, und bei der Reorganisirung dieses Kunst-Institutes Leiter einer Meisterschule.

Die Produktivität Kupelwieser's war seit Beginn seiner Wirksamkeit an der Wiener Akademie eine besonders bedeutende. Außer einer größeren Anzahl von Porträten hervorragender Persönlichkeiten und Staffelei-Gemälden religiösen Inhalts, rühren besonders viele Altarbilder von seiner Hand, so die „Grablegung Christi" zu Stanowitz in Polen, das Altarbild zu Jakobeny in der Bukowina, „St. Josef und Johannes"

zu Neuhaus in Böhmen, das Votivbild für die Erzherzog Rainer'sche Patronatskirche, dann Altarblätter in Klosterneuburg, Lichtenthal und in der Jägerzeiler Johanneskirche.

Die wichtigsten und für den Grad seiner künstlerischen Begabung maßgebenden Werke sind die Fresken in der Altlerchenfelder Kirche und im Festsaale des Wiener Statthalterei-Gebäudes. Erstere: „die acht Seligkeiten", das „jüngste Gericht" und „den Engelsturz", hat Kupelwieser nach den Entwürfen Führich's ausgeführt. Letztere: „Austria unter dem Schutze der Religion" umgeben von den symbolischen Gestalten der „Gerechtigkeit, Wahrheit, Stärke und Weisheit", mit darauf bezüglichen Episoden aus der österreichischen Geschichte und den hervorragenden Gliedern des Habsburger- und Lothringerhauses, denen diese Tugenden besonders zugeschrieben werden, ist des Künstlers eigenstes Werk. Ein Fries behandelt die Urgeschichte des österreichischen Stammlandes: Marc Aurelius, der an der Donau die Markomannen und die Quaden besiegt, und Karl der Große, der die Avaren schlägt. Daran schließt sich der h. Severin und Odoaker, dann die „Erstürmung Melks durch Leopold den Erlauchten". Die vier großen Hauptdarstellungen betreffen die „Befreiung Wiens von den Türken", den „Aufruf der Freiwilligen im Jahre 1809", den „Sieg bei Aspern„ und „die drei Alliirten auf dem Wiener Kongreß". Als Hauptrepräsentanten der obgenannten Herrschertugenden erscheinen Max I. und Maria Theresia, Albrecht II. und Josef II., Rudolf I. und Ferdinand I., endlich Ferdinand I. nnd Franz Josef I.

In diesen Werken offenbart sich deutlich die Schwäche Kupelwiesers in Beziehung auf komposizionelle Anordnung und künstlerische Bewältigung des Stoffes. Als ein zu auffallendes Beispiel dieser Behauptung will ich nur den „Wiener Kongreß" und die „Vertreibung der Türken von den Mauern Wiens" anführen. Ein Künstler, der die beste und größte Stelle eines unregelmäßigen Raumes mit einem gewaltigen Vorhang bedeckt, um im kleinen Raume mittelst kleiner Figuren zu wirken, und der solch' armselige, wehr- und waffenlose Feinde, wie diese Türken, welche über ihre langen faltigen Gewänder stolpern, von den drei Helden Salm, Starhemberg und Karl von Lothringen, die hintereinander laufen, vertreiben läßt, kann wohl keinen Anspruch auf komposizionelle Geschicklichkeit und auf Bewältigung seines Stoffes erheben. Mag auch das Technische der Darstellung in mancher Beziehung als lobenswerth anerkannt werden, jene wesentlichen Mängel lassen sich dadurch nicht verhüllen. Einem solchen Werke war der fromme aber energielose Künstler nicht gewachsen, und darin spiegelt sich eben die hauptsächlichste Seite von Kupelwiesers ganzem künstlerischen Wirken.

Leider hat diese Erfahrung einer völlig verkehrten Wahl bei Ausführung von Monumental-Werken sich auch in der folgenden Zeit wiederholt.

Oesterreichischer Kunstverein.

November-Ausstellung.

F. H. — Die Düsseldorfer haben das Wort. — Von 49 Oelbildern gehören nicht weniger als 27 der rheinischen Malerkolonie an, welche den die Kunstvereine in ihrer Wurzel bedrohenden Tantiemen-Antrag für den letzten Künstlertag in Salzburg eingesendet hat; jener Malerschule, deren technische Meisterschaft vielen unserer Künstler so gewaltig imponirte, daß sie mit Jugendeifer in die Bahn der neuen Lehre einlenkten und nicht fühlten, daß die Hingabe an diese Art künstlerischen Naturdienstes alle schöpferische Kraft in Fesseln lege, die künstlerische Freiheit vernichte, den Gedanken verdünne, erkälte, entnerve.

„Der Künstler muß die Natur zwingen, durch seinen Geist und durch sein Herz zu gehen," sagt Paul Delaroche. „Hütet euch," ruft dieser Meister seinen Schülern zu, „daß die Nachahmung nicht durch ihre gewaltige Autorität den Aufschwung eurer Seelen erlahme."

Das Glück des Fertigseins ist für den Künstler jeder Art ein Unglück. Dieses Glück ist auf der Düsseldorfer Straße bald gefunden. Von diesem Ziele gibt es aber keine Brücke nach einem Jenseits mehr. In dem Erfolge, der uns keinen Kampf mehr bereitet, hinter dem kein Schmerz und keine Täuschung mehr lauert, sind Jugend und Hoffnung, Ruhm und Unsterblichkeit schon untergegangen.

Die Worte des französischen Meisters könnten für viele unserer talentirten Künstler eine Warnung sein, die besser von den alten Meistern lernen sollten, im Bilde eine Welt im Kleinen nachzuschaffen, und sich nicht genügen zu lassen, durch die stoffliche Behandlung eines der Natur getreu nachkonterfeiten Gegenstandes

und durch den scharfen Gegensatz von Hell und Dunkel einen nicht schwierigen Effekt zu erzielen.

Unter den Genremalern tritt diesmal einer der Künstler auf, der durch seine Darstellungen sozialer Mißverhältnisse seinerzeit so großes Aufsehen in ganz Deutschland erregte. Es jagdrechtet zwar noch in dem „Holzdieb" von Karl Hübner, aber es wird kein Kapitalverbrechen gegen die Jagdherrlichkeit mehr begangen, das durch die Kugel gesühnt wird. Ermattet ist ein armer Holzsammler an seiner Bürde Raufholz in Schlummer gesunken, einen Knaben zur Seite, der zu Tod erschrocken durch das Erscheinen des Försters im Hintergrunde den Vater gegen die Gefahren, die dorther drohen, zu decken sucht. Aber der Förster läßt sich's wohl genügen, durch sein Erscheinen die Diebe erschreckt zu haben. Sein leichtes Schmunzeln läßt in seinem Herzen Mitleid erblicken mit dem armen gebrechlichen Manne, der nun sein mühsam zusammengelesenes „Raffelholz" verlieren soll. — Das Bild ist durch eine geistvolle Charakteristik der Personen ausgezeichnet. Die schöne Waldlandschaft gilt mehr als Nebensache, oder würde doch als solche gelten, wenn nicht das durch das Laubgrün hereinbrechende Licht und die bis in's Feinste durchgebildeten Details durch den das Auge befangenden Reiz sich etwas aufdringlich geberdeten.

Nordenberg hat es versucht, in seinem „jungen Nachbar" einen dürftigen Gedanken mit dem Reichthum eines gewandten technischen Vortrages auszustatten.

Friedländer hat in zuletzt ausgestellten Bildern eine glückliche Wahl der Stoffe gezeigt. Die Erzählung eines vom Schützenfeste heimkehrenden Tirolers, der seinen Aeltern, Geschwistern und Nachbarn den beim Preisschießen errungenen Becher zeigt, ist der Gegenstand seines heute ausgestellten Gemäldes, welches geschickte Anordnung der Gruppen zeigt, und mit allem Aufwande technischer Fertigkeit, deren der Künstler fähig, gemalt ist. Der Künstler ist aber zu wenig Psicholog und beachtet nicht, daß die Wirkung dieser Erzählung in der Haltung und den Fisiognomien seiner Zuhörer sich, wenn auch in der Hauptrichtung gleich, doch in den verschiedensten Varietäten abspiegeln muß, je nachdem dieselbe verschiedene, durch Alter, Geschlecht und individuelle Anlagen bedingte mannigfache, stark oder schwach betonte Ideen- und Gefühlsassoziazionen weckt.

Löffler gestaltet sich nachgerade zu einem Menzel der armen Schulmeister. Wie diesem das Leben Friedrich's eine unerschöpfliche Quelle für seine Bilder ist, so findet Löffler Stoff in Fülle für seine Darstellungen in der Klasse jener Geschöpfe, denen das Schicksal die Last irdischer Güter abgenommen hat. Diesmal ist der Schulmeister in Floribus. Sollte er das freundliche Lächeln eines Korbes, gefüllt mit Geflügel und Flaschen nicht erwidern, der das arme Magisterherz auf seltene Art erfreuen will? Lassen wir dem armen Tropf seine „angenehme Betrachtung" und wenden wir uns wieder einigen Düsseldorfern zu.

„Der Geiger und sein Kind", der Schutz unter einem mächtigen Baume gegen ein anbrechendes Ungewitter sucht, von Sohn jun.; „Der Großmutter Erzählungen", von Sondermann und „Das jüngste Brüderchen", von Gesellschap theilen dieselben Vorzüge einer guten technischen Behandlung. Die Gruppe des blinden Geigers berührt das Herz etwa wie die Moll-Akkorde einer nordischen Nazionalweise Anspruchslos und natürlich behandelt Sondermann seinen Gegenstand. Anspruchsvoll trachtet Gesellschap nur nach dem Gewinn auffälliger szenischer Wirkung.

Godlewski in Paris hat in seiner „Wahrsagerin" noch viel mit den Schwächen der Jugend zu kämpfen, ohne zugleich ihre Vorzüge bemerkbar machen zu können. Dagegen ist Dvořak in Leitomischl bereits über solche Jugendsünden hinweg, und zeigt in seiner „Sonntagspredigt der Großmutter" eine Fertigkeit in der Behandlung seines Stoffes, welche, wenn begleitet von einem ungeminderten Eifer im Studium seines Faches, auf einen glücklichen Erfolg zu schließen erlaubt.

Unter den Landschaften ziehen zwei die Aufmerksamkeit besonders auf sich: das wirkungsvolle Bild August Schäffers, „Strand an der Nordsee beim hereinbrechenden Gewitter" und der „norwegische Wasserfall" von Müller Nils. Das letztere ist durch seine Lichteffekte reizender, das Strandbild Schäffer's in der Stimmung harmonischer. Der letztgenannte Künstler vermeidet es, die Details, welche die einheitliche Wirkung stören könnten, bis in's Kleinste durchzubilden. Im Vordergrunde niederes zerklüftetes Felsgestade, über welches die Strandbewohner hinflüchten, um aus dem Bereiche des Sturmes und der Gefahren zu kommen, womit die wild vorspringenden Wassermassen drohen. Eine hohe gewaltige Felsmauer, schon stark in Dunkel gehüllt, zieht sich dem Hintergrunde zu, an welcher die aufgescheuchten „langbeinigen, Seewasser saufenden, thraniges Robbenfleisch fressenden" Sturmvögel dahinflattern. Schwere wasserschleppende Wolken senken sich herab auf die vom Wind durch-

№ 12. Erster Jahrgang.

Recensionen.

Wien. December 1862.

Monat-Beilage

für bildende Kunst.

Diese Monat-Beilage erhalten die Abonnenten der „Recensionen" gratis.

Das Hauptblatt der „Recensionen" (achter Jahrgang) erscheint jeden Sonntag. — Man abonnirt: Expedizion der „Recensionen" Wien, hoher Markt, 541, im 1. Stock (sowie in allen Buchhandlungen) für Wien mit Zustellung und für die Provinzen mit Postversendung: vierteljährig 3 fl., ganzjährig 12 fl.; für das Ausland vierteljährig 2 Thlr., ganzjährig 8 Thlr. — Einzelne Nummern 30 kr.
Redakzion: Hoher Markt, 541, im 1. Stock.

Inhalt. Der österreichische Kunstverein. — Die bildende Kunst in Dänemark. — Münchner Kunstbericht. — Oesterreichischer Kunstverein (Dezember-Ausstellung). — Vorlesungen über Kunst und Kunstwerke in England. — Kleine Chronik. — Lokales.

Der österreichische Kunstverein.

Bedauerliche Richtung desselben. — Ursachen dieser Richtung. — Was der Verein thun sollte. — Wünschenswerthe neue Organisazion*).

-st- Die Gründung des österreichischen Kunstvereins war für die in Wien seit jeher so stiefmütterlich behandelte bildende Kunst gewiß eine große Wohlthat, und man kann den wackern Männern, welche ein solches, zu damaliger Zeit eben nicht leichtes Unternehmen zu Stande brachten, nicht genug dankbar sein. Die Interessen der Wiener Maler hat der Verein, besonders in den letzten Jahren, wesentlich gefördert und hat sich dabei auch manches unleugbare Verdienst um die bildende Kunst im Allgemeinen erworben. Demungeachtet läßt sich aber nicht leugnen, daß die Resultate bedeutender, größer, wichtiger, folgenreicher sein könnten, wenn der Verein eine andere Bahn eingeschlagen hätte, als die, auf welcher er sich gegenwärtig befindet.

Was will denn eigentlich jetzt der österreichische Kunstverein? Er will dem einheimischen Künstler die Gelegenheit verschaffen, sein Werk dem Publikum zu zeigen, und wo möglich zu verkaufen. Er will den armen Maler in die Lage setzen, sich sein tägliches Brod zu verdienen. Das sind die Hauptaufgaben des Vereines. Nebenbei will er zwar auch durch Ausstellung guter Bilder dem Künstler die Möglichkeit verschaffen, anerkannte Meisterwerke zu studiren, während gleichzeitig beim größeren Publikum dadurch der Sinn für das Schöne und Wahre in der bildenden Kunst geweckt und gepflegt werden soll.

Nun kann es aber nicht anders sein: wer zwei einander widersprechende Zwecke verfolgt, erreicht entweder keinen von beiden, oder macht es wie der österreichische Kunstverein, und verfolgt den einen und hier leider den wichtigeren nur nebenbei. Dadurch begeht aber der Verein auch noch einen anderen Fehler, einen Fehler, den man sonst in diesem irdischen Jammerthale gar selten Veranlassung findet, Jemandem vorzuhalten: er ist zu wenig Egoist. Mit überchristlicher Demuth vergißt er ganz auf sich; er arbeitet bloß für Andere, und noch dazu für ein sehr undankbares Völkchen, für mittellose und meistens mittelmäßige Maler. Er opfert diesen die Kunst und in Folge dessen auch sein eigenes Ich. Der österreichische

*) Wir übergeben den obigen Aufsatz, wie er uns, und zwar bereits vor längerer Zeit, zugekommen ist, der Oeffentlichkeit, ohne uns verhehlen zu können, daß der geehrte Verfasser von einem einseitigen Standpunkte aus urtheilt und namentlich, wie uns dünkt, mit Unrecht die Verschiedenheit zwischen den Tendenzen der Gründer und ersten Leiter des Kunstvereins und den gegenwärtig dominirenden Anschauungen zu betonen unterläßt. Da aber die Frage über den Werth, die Bedeutung, den Nutzen, die Organisazion und die Zukunft der Kunstvereine überhaupt in einem Fachblatt für bildende Kunst füglich nicht umgangen werden kann, noch umgangen werden soll, so meinten wir mit diesem Artikel, der so viele nicht nur für Wien zutreffende Bemerkungen enthält, den Anfang machen zu können. Andere Stimmen mögen dann folgen und so die überaus wichtige Frage möglichst allseitig beleuchtet werden. A. d. R.

Kunstverein bringt Jahr aus Jahr ein ein Kapital von 60,000 fl. in Umlauf, und hat damit, wenn auch leider für die Kunst nur wenig, so doch für die Künstler, oder solche, die sich diesen Ehrentitel oktroiren, viel geleistet. Trotzdem besitzt aber der Verein kein eigenes Vermögen, er besteht blos durch die momentane Unterstützung der Theilnehmer. Nehmen wir nun an, daß durch irgend welche Umstände, durch äußere Zeitverhältnisse z. B. der Verein genöthigt werde, sich aufzulösen, was bliebe dann von seiner zwölfjährigen Thätigkeit? Was bliebe von den achtmalhunderttausend Gulden, die durch ihn in Umlauf gebracht wurden? Nichts, gar nichts, und nach einigen Jahren würde kaum mehr Jemand wissen, daß ein österreichischer Kunstverein je bestanden hat. Das ist die Folge seiner Richtung; würde er für die Kunst wirken und nicht blos für die Künstler, so würde er gleichzeitig für seinen eigenen Nachruhm arbeiten, denn die Kunst ist ewig, die Künstler sind vergänglich, die Kunst ist dankbar, die Künstler sind es nicht. Wenn der österreichische Kunstverein seinen jetzigen Weg unbehindert fortwandert, so wird er noch dahin gelangen, eine bloße Wohlthätigkeitsanstalt für brodlose Maler zu werden, denn man ist in Wien noch nicht zu der Einsicht gelangt, daß Kunst und Wohlthätigkeit nicht immer Hand in Hand gehen können. Die Künstler können wohlthätig sein, aber die Kunst kann und darf es nicht sein. Wer den Namen der Kunst dazu benützt, Almosen zu sammeln, begeht ein doppeltes Unrecht an der echten Kunst und an der wahren Barmherzigkeit.

Was übrigens den österreichischen Kunstverein in den schmalen Hohlweg geführt hat, in dem er sich jetzt befindet, ist dasselbe, was in Wien Alles so sehr erschwert und Vieles ganz unmöglich macht: der Mangel großer Anschauungen, der engherzige Koteriegeist, die dienstfertige Kameradschaft, der Kirchthurm-Patriotismus und die falsche Gemüthlichkeit. So lange Kunst und Industrie sich vor dem Auslande *fürchten*, so lange Kunst und Industrie anstatt den Fortschritt und folglich auch den Erfolg in einer freien Konkurrenz mit der ganzen Welt zu suchen, ihren einzigen Schutz in erbärmlichen Prohibizions-Maßregeln zu finden wähnen, so lange wird in Kunst und Industrie der Gesichtskreis ein beengter bleiben. So lange wird auch der Koteriegeist und der Koteriezweck stets den Sieg über das allgemeine Beste erringen, so lange wird man die Kameradschaft höher stellen als die gute Sache selbst, so lange wird man bei den großen Lebensfragen theilnahmslos und meinungslos bleiben, während man, wenn es sich um einen englischen Stoff oder um ein französisches Bild handelt, sich auf's hohe Roß des Patriotismus schwingt, — so lange wird man die so hoch gepriesene und doch so verächtliche Gemüthlichkeit haben, einem Bekannten oder Kollegen alles Schöne ins Gesicht zu sagen, während man hinterwärts nur ein mitleidiges Achselzucken für ihn hat. Und traurig für die Kunst,, traurig besonders für die Kunst in Oesterreich, daß alle diese Schattenseiten der in anderen Beziehungen so trefflichen Bevölkerung Wiens, alle diese Schattenseiten, welche die schwere Folge jahrelanger Knechtschaft und systematischer Verdummung sind, gerade bei den Wiener Künstlern jeden Zweiges noch in erhöhtem Maße zu finden sind. Die Kunst, die doch sonst erweckend und veredelnd wirkt, ist hier dem Lokalfeinde, dieser Alles zerfressenden „falschen Gemüthlichkeit" unterlegen. Jeder, der die Verhältnisse kennt, und nicht mit zu den „falschen Gemüthlichen" zählt, wird gestehen müssen, daß es so ist. Daß es Ausnahmen gibt, braucht wohl nicht erst erwähnt zu werden, dafür bürgt eben die Regel.

Nun ist aber gar nichts in der Organisazion des österreichischen Kunstvereins, das ihn von diesen Krebsschäden der lieben Kaiserstadt einigermaßen bewahren könnte; im Gegentheil, diese Organisazion ist eine solche, daß bei den obwaltenden Verhältnissen der Verein den Weg gehen muß, den er eben geht. Seine Anschauungen verengen sich von Jahr zu Jahr, seine *künstlerischen* Erfolge werden immer unbedeutender, seine Wirksamkeit in wahrhaft künstlerischer Beziehung wird eine stets geringere, und noch einige Zeit so fort, und er wird als Wohlthätigkeits-Anstalt für talent- und brodlose Maler neben den Crêchen unter die Obhut irgend eines bekannten Armenvaters und Wohlthätigkeits-Ritters gestellt werden können.

Der Verwaltungsrath des österreichischen Kunstvereins besteht bekanntlich zur Hälfte aus Künstlern, zur Hälfte aus Kunstfreunden. Nun sind aber die Künstler im Allgemeinen selten unparteiisch, besonders wenn es sich um *ihre* Kunst handelt; ferner sind sie gewöhnlich unpraktisch, in irgend einem Sistem befangen, unbeugsam, reizbar und von ihrem eigenen Werthe fest überzeugt. Alles in Allem sind sie nur in seltenen Ausnahmsfällen geeignet, an der *Leitung* eines Institutes erfolgreich Theil nehmen zu können. Dabei erlangen sie aber im Verwaltungsrathe des österreichischen Kunstvereines, gerade in Folge dieser Fehler, eine bestimmte Herrschaft über die selbstverständlich beschei-

deneren Kunstfreunde, und geben meistens, wenn auch selten zum Frommen der Kunst, den Ausschlag. Wenn nun z. B. bei der Ausstellungsjury ein Bild nicht derart unmöglich ist, daß schon die Diener darüber lachen, so kann man überzeugt sein, daß die meisten Maler dafür stimmen werden, nota bene, wenn es von einem „Einheimischen" herrührt. Dies ist leicht erklärlich: der Maler des Bildes ist vielleicht wie der Maler im Verwaltungsrath, Mitglied der „Eintracht" oder des „Albrecht Dürer", oder ein guter Freund hat für ihn ein gutes Wort eingelegt, oder hundert andere Gründe, alle unabhängig vom künstlerischen Werth des Bildes, bewegen den Maler für seinen Kollegen zu stimmen; und wenn kein anderer Grund da wäre als der à charge de revanche, so genügt er, denn der jetzt abstimmende Maler kann ja auch in die Lage kommen, die Stimme seines Kollegen zu benöthigen. Dies Alles hindert den Maler natürlich nicht, sich über das Bild, wenn es einmal angenommen wurde, lustig zu machen. Die Kunstfreunde ihrerseits haben dann selten genug Vertrauen in ihre Kenntnisse, oder genug Entschiedenheit des Charakters, um dem Urtheile der „Sachverständigen" schroff entgegenzutreten. Manche ziehen es auch vor, in Eintracht als in stetem Kampfe mit den Künstlern zu leben, und so sieht man oft das erbärmlich schlechte Bild eines „vaterländischen Künstlers" in Folge solcher beengter Anschauungen der Kunst und des Patriotismus, mit Hilfe der Kameradschaft und der Gemüthlichkeit, die Majorität erlangen und durch dreißig Tage in einem Lokale prangen, welches der Kunstverein genannt wird. Bei der Kaufjury wiederholt sich dasselbe Spiel, nur kommt hier noch die „Mildthätigkeit" und das „Handeln" dazu. Ein Bild, natürlich von einem „Lokalmaler" wird zum Kauf vorgeschlagen: „Es scheint mir in der Zeichnung verfehlt," meint der Eine, — „der Maler hat eine kranke Frau", lautet die Antwort. „Das Kolorit zeugt von geringen Kenntnissen," bemerkt ein Zweiter, — „der Maler hat vier kleine Kinder", lautet abermals die Antwort. „Der Mensch ist ja ganz ohne Talent," äußert ein Dritter, — „morgen soll er gepfändet werden," lautet abermals die jetzt alle Mängel des Bildes beseitigende Antwort. Nun wird das schlechte aber billige Bild behalten, mit der stolzen Aufschrift „Angekauft vom österreichischen Kunstverein" geziert, und irgend ein unschuldiges beitragendes Mitglied ist dann im Oktober der Gefahr ausgesetzt, dieses „Kunstwerk" zu gewinnen. Ein andermal wird im Gegentheil ein schönes Bild zum Kaufe vorgeschlagen, doch es ist zufällig nicht von Einem der „Unsrigen". Da wird dies und jenes daran ausgesetzt, und endlich wird es als „zu theuer" zurückgewiesen. Man kauft lieber drei schlechte aber billige Bilder, als ein gutes, welches, wenn es auch mehr kostet, dafür doch dem Verein Ehre machen würde. Man erinnere sich nur an die Gewinnst-Ausstellungen der letzten Jahre, und man wird das Gesagte bestätigt finden. So wie bei der Ausstellungs- und bei der Kaufjury, geht es in allen anderen Angelegenheiten der Administrazion: bei der Wahl der Mietenblätter, bei der Ausstellung alter Bilder, bei jener der Kunstgewerbe, kurz immer guckt Krähwinkel von irgend einer Seite hervor, immer gibt persönliches Interesse, Koteriezweck, Kameradschaft, Alles unter dem weiten Mantel der lieben Gemüthlichkeit den Ausschlag.

Und doch ist „Brutus ein ehrenwerther Mann!" und im Verwaltungsrath des österreichischen Kunstvereines sitzen lauter „Brutusse". Eines hindert das Andre nicht. Von allen diesen Herren, welche so handeln, wie wir es eben zu schildern versucht haben, ist vielleicht nicht einer, der sich der wahren Beweggründe recht bewußt wäre, welche ihn eben so handeln lassen. Wir können ja nichts dafür, wenn unsere Anschauungen beengt sind, wenn wir von Allem nur kleinliche Begriffe haben, wenn wir eben so sind, wie wir sind! Das sind die Folgen eines Regierungssistems, welches nichts so gründlich verabscheute als die Intelligenz, welches sich vor nichts so entsetzlich fürchtete, als vor dem erwachenden Gemeingeist, für welches der Begriff eines „Vereines" identisch war mit dem einer „Revoluzion". Wie man erzogen wird, so wächst man auf, und es ist noch weit schwerer, jene Fesseln zu brechen, welche Erziehung und Gewohnheit dem Geiste anlegen, als jene der eigentlichen Gewalt, daher auch jene Herren, wir zweifeln keinen Augenblick daran, hundert Gründe finden, um ihre Handlungsweise vor der Welt und vor sich selbst nicht nur zu rechtfertigen, sondern sogar in dem schönsten Lichte zu zeigen. Nichts leichter als das. Mit Hilfe einiger Schlagwörter kann man die schönsten Frasen machen, und so viele Menschen sind ja mit bloßen Frasen zufrieden! Da empfehlen wir ihnen zu diesem Zwecke: „vaterländische Kunst", „Freundschaft", „künstlerisches Streben", „Kollegialität", „Wohlthätigkeit", „verkanntes Talent" „deutsche Biederkeit", „ausländische Prahlerei", „Kabale", „Nachsicht", „Ausnahmsfall" u. s w., dann über das Ganze eine starke Sauce „Gemüthlichkeit", und Alles läßt sich entschuldigen, rechtfertigen, vortrefflich finden.

*

Bei alledem gibt es doch für den österreichischen Kunstverein und sein Gebahren eine wahre Entschuldigung, eine Entschuldigung, die zu seinen Gunsten sehr mächtig in die Wagschale fällt. Das ist der Abgang jeglicher Kritik. Der Verein war eben erst entstanden, war also noch in seiner Kindheit und wurde ganz sich selbst überlassen. Wie soll das Kind wissen, daß es gefehlt, wenn man es ihm nicht sagt und beweist? Wie soll der Jüngling erkennen daß er eine falsche Bahn eingeschlagen, wenn man ihm die rechte Bahn nicht zeigt? Man wird vielleicht einwenden wollen, daß der österreichische Kunstverein Anfangs nur zu viel mit Anfeindungen aller Art zu kämpfen hatte. Das ist bekannt. Aber das ändert nichts an der Sache, denn das war keine Kritik. Wer hat damals den österreichischen Kunstverein angegriffen? Die Kritik? Nein. Die Partei des alten Kunstvereines, die Partei der kaiserlichen Akademie, einzelne Maler, welche sich zurückgesetzt oder nicht genug berücksichtigt glaubten, einzelne Kunstfreunde, welche in den Verwaltungsrath kommen wollten. Wer hat damals den österreichischen Kunstverein vertheidigt? Die Kritik? Nein. Er selbst als solcher, oder einzelne Mitglieder desselben, die sich persönlich mehr oder minder angegriffen fühlten. Das waren also zwei Parteien, zwei Koterien, die Krieg führten, und hinter diesen Parteien, hinter diesen Koterien war gewöhnlich das persönliche Interesse Einzelner der Haupthebel. Um die Kunst, um den Kunstzweck kümmerten sich die Einen so wenig wie die Anderen. Was sonst an „Kunstberichten" über die Ausstellungen in den hiesigen Zeitungen erscheint, ist mit sehr wenig Ausnahmen einfach Reklame, die sich der Verein selbst anschafft, oder die sich die einzelnen Maler bei guten Bekannten bestellen; wenn zufällig ein Mal „gerissen" wird, so ist es gewöhnlich irgend ein persönlicher Haß, der sich Luft macht. Wann und wo hat aber je die Kritik, die wahre Kritik, welche nicht der Personen wegen, sondern der guten Sache zuliebe schreibt, den Verein auf seine mangelhafte Organisazion, auf die Fehler, die er beging, auf die Vortheile, die er versäumt, aufmerksam gemacht? Wann und wo hat aber die Kritik ein aufrichtiges Wort des Lobes, des Dankes, der Anerkennung für den Verein gehabt, wenn er für die Kunst etwas leistete und der Aufmunterung bedurft hätte? Wann und wo hat die Kritik die monatlichen Ausstellungen des Vereines, einzelne seltene Fälle abgerechnet, einer eingehenden, sachverständigen, unparteiischen, strengen Beurtheilung unterzogen? Man fürchtete sich immer so sehr in Wien vor Allem, was einer durch die öffentliche Meinung ausgeübten Kontrolle ähnlich sehen konnte, daß man selbst die unschuldige Kunstkritik nach Möglichkeit zu unterdrücken suchte. Denn auch die Kunstkritik hat eine doppelte Pflicht: einerseits hat sie die Kunstwerke eingehend zu beurtheilen, und anderseits auch die Kunstanstalten, ihr Gebahren, ihre Leitung, ihre Tendenzen einer strengen Kontrolle zu unterziehen. Jede Kunstanstalt aber, ob sie nach absolutistischen Maximen despotisch regiert werde, wie die kaiserliche Akademie, oder nach konstituzionellen Grundsätzen gemüthlich wie der österreichische Kunstverein, ist, in sich betrachtet, ein kleiner Staat, und jeder Staat, ob klein ob groß, bedarf der Kritik, der Kontrolle, der Opposizion, sonst verfällt er in ein selbstgefälliges Behagen, glaubt Alles trefflich zu machen, blos weil Niemand widerspricht, und wiegt sich nach und nach in einen süßen Schlummer, aus welchem er dann nur mehr gewaltsam herausgerissen werden kann.

Wir haben bisher versucht, die Hauptmängel des österreichischen Kunstvereins rückhaltlos aufzudecken, haben aber auch gleichzeitig in den äußeren Verhältnissen eine theilweise Entschuldigung für sein Gebahren zu finden getrachtet. Nun wollen wir sehen, was der Verein thun sollte, um aus seiner gegenwärtigen Bahn nach und nach herauszukommen, um endlich den Platz einzunehmen, den nach unserer Meinung ein wahrer Kunstverein einnehmen sollte.

Die erste Aufgabe des österreichischen Kunstvereins müßte die sein, den monatlichen Ausstellungen einen reellen künstlerischen Werth zu bewahren. Es kann sich nicht darum handeln, lauter Meisterwerke auszustellen; Jedermann weiß, daß solche eben nicht in großer Anzahl vorhanden sind, allein es handelt sich darum, die Ausstellungen von dem Schunde zu befreien, der sie jetzt beherrscht. Unter der Bezeichnung „Schund" verstehen wir nicht blos das absolut Mißlungene, Schlechte, sondern hauptsächlich jene nichtssagende, glatte Mittelmäßigkeit, in welcher sich die sichere Talentlosigkeit, der bestimmte Mangel an Beruf hinter gewissen erlernten Formen, hinter dem rein handwerksmäßigen Gebrauch des Pinsels und der Palette verbirgt. Solche jedes künstlerischen Werthes baare Erzeugnisse der Malerei sollte man in einem echten Kunstverein nie antreffen. Dahin zu gelangen, wäre nicht schwer, wenn man nur ernstlich wollte. Man müßte nur bei der Aufnahme aufrichtiger, strenger zu Werke gehen, und an die Bilder, die man beurtheilt, keinen anderen

Maßstab anlegen, als den rein künstlerischen. Ob der Maler ein Millionär oder ein Bettler, ob er ein Wiener oder ein Chinese, ob er berühmt oder noch unbekannt, ob er beliebt oder nicht, ob er empfohlen oder nicht, dies Alles müßte der Jury gleichgiltig sein. Und wenn dann statt achtzig nur fünfzig Objecte ausgestellt würden*), was läge daran? Was wäre dabei verloren, wenn um zwanzig oder dreißig Bilder weniger da wären, sobald diese zwanzig oder dreißig Bilder vom künstlerischen Standpunkte absolut verwerflich wären? Es wäre im Gegentheile ein doppelter Gewinn, denn man wäre nicht wie jetzt genöthigt, die Hälfte der Bilder in das verkehrte Licht zu hängen. Dann läßt sich auch mit großer Wahrscheinlichkeit behaupten, daß bei einem derartigen strengen, konsequenten aber gerechten Vorgehen der Jury, der Anfangs allerdings beträchtliche Ausfall bald von einer anderen Seite, und gerade von der Seite, von wo er am erwünschtesten wäre, gedeckt werden würde. Die besseren und die bekannteren Maler des In- und Auslandes geben bekanntlich ihre Bilder jetzt *nicht* in den österreichischen Kunstverein. Die Bilder solcher Künstler, welche der Verein doch ausstellt, bezieht er gewöhnlich ohne Wissen der Maler, durch Kunsthändler oder Agenten, und muß nicht selten unverhältnißmäßig viel dafür zahlen; oder er verdankt sie der Gefälligkeit einiger Kunstfreunde. Wie viele Bilder sind aber auf diesen Wegen nicht zu erlangen! Man sage nicht, daß ein Künstler, und sei er noch so berühmt und gepriesen, nicht gerne seine Werke der Bewunderung der Menge Preis geben wolle. So viel Eitelkeit und Eigenliebe hat jeder. Was aber der berühmte oder bereits anerkannte Künstler, der Maler, dessen Ruf schon begründet, der schon einen Namen hat, nicht will, das ist: sein Werk neben das Bild des ersten besten Farbenschmierers hinhängen, er will es nicht einem Vereine überlassen, welcher neben dem Besten auch dem Schlechtesten Thür und Thor öffnet, er will es nicht einem Vereine überantworten, welcher den Handel mit schlechten Bildern fördert und unterstützt, damit man nicht glaube, auch er suche da einen Käufer für seine Werke. Einem wahren und echten Kunstverein würde gewiß auch der berühmteste und angesehenste Künstler gerne und freudig sein neuestes Werk zur Ausstellung überlassen. Gewänne der Verein dabei nicht in jeder Beziehung?

Noch viel strenger als für die Ausstellungen, jedoch nach denselben Prinzipien, müßte beim Ankauf der Bilder vorgegangen werden. Ist es nicht eine Schmach für den Verein, daß sich alljährlich unter den Gewinnsten solche Bilder befinden, welche derjenige, der nur etwas Sinn für die Kunst hat, unmöglich in seinem Zimmer aufhängen kann? Bei einer Anzahl von ungefähr 5000 Antheilscheinen, welche jährlich mitspielen, ist es wahrlich ganz gleichgiltig, ob 70 oder nur 40 Treffer da sind. Es wäre daher weit ersprießlicher, weniger Bilder zu kaufen, aber nur vorzüglich gute. Uebrigens soll damit nicht behauptet werden, daß man nicht auch ein gutes Bild billig kaufen könne, ebenso gut, wie ein schlechtes theuer; beides kommt vor; aber man kaufe das Bild dann, weil es *gut* ist, und nicht weil es *billig* ist; man kaufe das Bild, *trotzdem* der Maler ein Anfänger ist, wenn er Beruf und Talent zeigt, nicht *weil* er ein Anfänger ist, der keine Arbeit hat. Wer weiß: wenn der Verein eine solche, rein künstlerische Richtung verfolgte, ob nicht mancher Künstler aus freiem Antriebe ihm ein Bild zu ermäßigtem Preis für die Verlosung abtreten würde. Im Publikum würde dann der Wunsch entstehen, bei der Verlosung einen Treffer zu machen, während man sich jetzt vor einer solchen Bevorzugung des Schicksals weit eher fürchtet.

Ein anderer Punkt, den der österreichische Kunstverein, wie wir gesehen haben, ganz außer Acht gelassen hat, ist der seiner eigenen Zukunft. Der Verein beruht allein auf der Theilnahme des Publikums: mit ihr wächst er, mit ihr fällt er. Dagegen läßt sich nichts einwenden, nur sollte der Verein trachten, diese Theilnahme auch dazu zu benützen, um etwas zu schaffen, zu gründen, zu stiften, was als ein dauerndes Zeugniß seines Bestehens, seines Wirkens im Interesse der Kunst, auch wenn er selbst nicht mehr wäre, fortdauern würde. Die Vorbereitung eines solchen Werkes wäre die Gründung eines eigenen hiezu bestimmten Fonds. Die Brutto-Einnahmen*) des Vereines belaufen sich durchschnittlich auf 50,000 fl., die enormen Regie-Auslagen verzehren die Hälfte davon; folglich bleiben ungefähr

*) In den ersten zehn Jahren hat der Verein 9,709 Gegenstände von 1883 verschiedenen Malern ausgestellt. Es kommen also durchschnittlich auf jeden Monat ungefähr 80 Gegenstände.

*) Bei allen Berechnungen, die übrigens nur approximativ gehalten sind, wurde immer die Durchschnittssumme nach den ersten zehn Jahren der Vereinsthätigkeit genommen.

für den eigentlichen Kunstzweck, nämlich für den Ankauf der Bilder zur Verlosung, jährlich 25,000 fl. Bei einer so bedeutenden Summe wäre der Abzug von fünf Prozent für den „Zukunftsfond" wohl nicht übermäßig. Das gäbe nun jährlich 1250 fl. Außerdem könnten vielleicht die Maler, welche dem Verein ihre Bilder verkaufen, ebenfalls mit einer kleinen Steuer von zwei Prozent belegt werden. Da es zu einem Kunstzweck geschähe, so würde sich wohl keiner widersetzen. Das gäbe also abermals ungefähr 500 fl. Dann werden noch jährlich durch Vermittlung des Vereines Bilder an Private verkauft um cirka 17,500 fl.; auch davon könnten die Maler eine zweiprozentige Steuer entrichten; die gäbe 350 fl.; also die drei Summen zusammen 2,100 fl. Nehmen wir nun eine zwanzigjährige Thätigkeit des Vereins, so gäbe der Zukunftsfond mit dem sich steigernden Zuschlag der Zinsen, ein Kapital von cirka 65.500 fl. — Im Besitze eines solchen Kapitals wäre also der Verein schon nach zwanzig Jahren in der Lage, sich durch irgend eine die Kunst fördernde Stiftung ein bleibendes Denkmal zu setzen. Worin diese Stiftung bestehen solle, ob in Stipendien für begabte Kunstjünger, ob in Preisen für geschichtliche Bilder, ob als erstes Stammkapital zur Gründung eines eigenen Museums, dies zu erörtern, ist leider noch nicht an der Zeit. Hier kann es sich nur um das Prinzip handeln. Hätte der Verein dieses Prinzip gleich anerkannt und in's Leben gerufen, so hätte er schon jetzt nach 12 Jahren ein schönes Kapital von 33,000 fl. beisammen. Schade um die verlorene Zeit! Möchte er doch endlich die Nothwendigkeit einer solchen Maßregel erkennen, und nicht immerfort blos von heute auf morgen leben!

Ob es möglich wäre, ohne eine Aenderung in der Organisazion der Verwaltung dem österreichischen Kunstverein eine rein künstlerische Richtung zu geben, muß für jetzt dahin gestellt bleiben. Leider wäre zu befürchten, gerade bei den Künstlern das größte faktische Hinderniß zu finden. So lange diese nicht prinzipiell von der Ausstellungs- wie von der Kaufsjury ausgeschlossen werden, ist eine Besserung nicht zu gewärtigen*). Hätten die Kunstfreunde dieses Amt allein auszuüben, so würden sie vielleicht, in Erwägung der großen Verantwortlichkeit, gewissenhafter zu Werke gehen, und den äußeren Einflüssen weniger unterworfen sein. Uebrigens müssen wir uns hier darauf beschränken, angegeben zu haben, was der Verein nach unserer Ansicht thun sollte: das Wie gehört auf ein anderes Blatt. Auch was die Gründung des oben erwähnten Fonds betrifft, wollen wir die vorgeschlagene Art, dahin zu gelangen, gar nicht als maßgebend betrachtet sehen. Wir wollten nur mittelst Ziffern die praktische Möglichkeit, in kurzer Zeit das Ziel zu erreichen, klar darthun.

Jedenfalls wäre es aber sehr erwünscht, wenn auch andere Personen, die an dem österreichischen Kunstverein ein warmes Interesse nehmen, die von uns nur flüchtig angedeuteten Punkte näher erörtern, eingehend beleuchten, oder mit stichhaltigen Gründen bekämpfen wollten*).

Das Gesagte schließlich noch ein Mal kurz zusammenfassend, haben wir zu beweisen versucht, daß der österreichische Kunstverein sich auf falscher Bahn befindet. Anstatt nur die Interessen der Kunst zu vertreten und nur für sie zu wirken, ist er in kleinlichen Anschauungen befangen, und unter dem Vorwande, die vaterländische Kunst zu fördern und die mittellosen Künstler zu unterstützen, dient er größtentheils nur Koteriezwecken und persönlichen Interessen. Das einzige aus einer solchen Richtung zu erwartende Resultat ist die Förderung der Mittelmäßigkeit und die Unterstützung eines Maler-Proletariats. Wir haben dann darzuthun versucht, daß der Verein hauptsächlich durch die zu große Wirksamkeit, welche den Malern in der Verwaltung eingeräumt ist, in diese Bahn gelenkt wurde. Dann haben wir uns vorzuschlagen erlaubt, daß eine nach anderen Prinzipien handelnde Verwaltung bei der Wahl der auszustellenden wie der zu kaufenden Bilder ganz anders als gegenwärtig verfahre, wodurch das Ansehen und die moralische Macht des Vereines sich unendlich steigern wür-

*) Oder, wenn dies nicht unbedingt angenommen würde, so wäre es doch gerecht und billig, wenn es den Künstlern, welche an der Verwaltung Theil nehmen, durch die Statuten unter gar keiner Bedingung gestattet wäre, selbst Bilder auszustellen.

*) Bei Gelegenheit einer etwaigen Statuten-Revision wäre wohl auch die Verpflichtung zu einer jährlichen Ausstellung vom sogenannten „Kunstgewerbe" über Bord zu werfen. Der österreichische Kunstverein hat sich durch seine beiden Versuche auf diesem unfruchtbaren Felde, wie nicht anders zu erwarten, nur lächerlich gemacht. Die Grenze zu finden, wo beim Gewerbe das Handwerk aufhört und die Kunst beginnt, ist ein unlösbares Problem. Es gibt Industrie-Ausstellungen genug, und dorthin verweise man das Unding, Kunstgewerbe genannt. Die Ausstellung von Kanapees, Mantillen, Kaffeeservices u. d. g. m., und wenn Alles noch so kunstvoll gearbeitet ist, paßt doch nie und nimmermehr in das Lokale eines echten Kunstvereins

den. Endlich haben wir gesehen, daß man ohne Opfer und nur mit dem guten Willen allein in kurzer Zeit einen Fond gründen könnte, mit welchem der Verein dann nach einer Reihe von Jahren in die Lage käme, auch in anderer Richtung sich ein bleibendes Verdienst um die bildende Kunst zu erwerben.

Der österreichische Kunstverein, der bisher gewohnt war, außer seinen eigenen Reklamen nie etwas über seine Thätigkeit zu lesen, wird vielleicht in diesen Zeilen Manches hart und ungerecht finden. Hart mag es vielleicht scheinen, denn wir haben es vorgezogen, offen und ehrlich unsere Meinung zu sagen und dabei das Kind beim Namen zu nennen, als in Folge einer zarten und verblümten Sprache uns der Gefahr auszusetzen, mißverstanden zu werden. Ungerecht hoffen wir nicht gewesen zu sein · waren wir es dennoch, so werden wir gewiß die Ersten sein, es eben so offen und ehrlich zu bekennen, sobald man es uns bewiesen haben wird. —

Die bildenden Künste in Dänemark.

II.

Thorwaldsen. — Abildgaard. — Meyer. — Marstrand. — Exner. — Melby. — Marinisten.

E.L.— Mit dem Schlusse des vorigen Jahrhunderts endete das Ringen der dänischen Akademie für bildende Kunst mit der Nothdurft des Lebens. Den sicheren Boden eines pekuniär reichlich ausgestatteten, festen Daseins unter sich, war es anzunehmen, daß kein wahres Talent länger verloren ginge und auch die weniger hohe Begabung durch gute Vorbilder und allseitige Aufmunterung die Reise erlangen könne, welche das Erbtheil gesunder Bildung auch ohne Genie zu sein pflegt. Die Zeit des Fremden war in Dänemark vorüber, man bedurfte auf diesem Gebiete nun weder des Französischen noch des Deutschen oder Italienischen. Was man daran lernen gekonnt, hatte man vorläufig so ziemlich gelernt, und man fühlte, daß es nun gelte, das Allgemeine der Kunst im eigenen nazionalen Geiste, wie ihn kein Fremder verstehen konnte, in's Leben zu führen. Es würde von Beschränktheit oder Kurzsichtigkeit zeugen, darin eine Undankbarkeit gegen die fremden Nazionen sehen zu wollen. Sie hatten die Kunst an sich ja auch nicht erfunden, sondern nur zufällig früher gelernt, um wieder Lehrer sein zu können. Das Verdienst des besten Lehrers ist immer nur ein geringes, denn grade das, was der Schüler über den Gesichtskreis des Lehrers hinaus erzeugt, ist das wahrhaft Bedeutende, Menschheit oder Nazionen Fortbewegende. Das Genie ist angeboren, es läßt sich nicht mittheilen, die That der Selbstergreifung und Erkennung des eigenthümlich genialen Inhalts bezeichnet die Geburtsstunde des wahrhaft großen Künstlers.

In Thorwaldsen, geboren am 19. November 1770, zur Zeit, als Pontius Pilatus Struensee Landpfleger war in Dänemark, erstand dem Norden, ja den germanischen Völkern insgesammt, der Messias der bildenden Künste, der wiederum mit Beethoven und Shakespeare im Triumvirat die Grundpfeiler der neueren Kunst überhaupt bildet. Thorwaldsen erhielt seinen ersten Unterricht auf der Kopenhagener Akademie. 1796 ging er nach Rom. Wie er seinen Ruf gründete durch den „Jason", durch den „Alexanderzug," der jetzt den Rittersaal der Christiansburg schmückt, wie dann ein Werk herrlicher als das andere entstand, wie er 1838 nach Kopenhagen zurückkehrte, empfangen wie ein Weltbesieger, verehrt wie ein Göttlicher, wie er starb im Theater, während des Anschauens des deutschen Stückes „Griseldis", das die Qualen einer Mutter schildert, die ihr Kind verloren, — Thorwaldsen's Mutter verzehrte sich in vergeblicher Sehnsucht nach dem Sohne, der sie nicht lebend im Vaterlande wiederfand — wie dann 1848 sein Museum — einzig in der Welt, — unter dem Kanonendonner des Krieges fast, geöffnet wurde — das dürfen wir hier nur andeuten, voraussetzend, daß es durch die betreffenden speziellen Schriften, namentlich Thiele's „Leben und Werke Thorwaldsens" bekannt ist. Wir kommen daher nur noch kurz auf die Künstler zurück, durch welche Thorwaldsen im Vaterlande die erste Anregung erhielt, und nennen da außer Wiedewelt und Jens Juel, den Maler Nicolai Abildgaard, geboren 1744 in Norwegen.

Abildgaard heißt der Vater der neueren dänischen Malerschule. Er ging nach Rom und malte dort seinen „Philoktet in der Höhle", der ihm den Ruf eines der ersten Koloristen Europa's einbrachte. Er zeichnete sich aus durch Virtuosität im Technischen, durch Kraft und seltenen Gedankenreichthum, während zartere Eigenschaften ihm fremd waren. Die meisten seiner Arbeiten gingen verloren durch den Brand des Schlosses Christiansburg 1794. Seine beiden besten Schüler waren Thorwaldsen, dessen frühester Beschützer er war, und Christof Wilhelm Eckersberg, geboren 1783 in

Apenrade im Herzogthum Schleswig. Eckersberg ist einer der bedeutendsten dänischen Maler. 1810 reiste er nach Frankreich, wo er in J. L. David's Schule neue Begriffe von Zeichnung und historischer Kunst erhielt. Nach Italien ging er 1813 und malte dort ein berühmtes Porträt Thorwaldsen's, im Besitz der Kopenhagener Akademie. 1819—1820 malte er auf Bestellung des Königs vier große Gemälde für die neue Christiansburg: „Die dänischen Reichsstände, dem Herzog Adolf von Schleswig, Grafen zu Holstein, die dänische Krone anbietend," „Christian I. Huldigung zu Wiburg", „Die Erbhuldigung 1660" und „Die Vorlegung der lex regia durch den Kanzler Griffenfeldt." Später malte er noch vier andere historische Bilder für das Schloß. Außerdem war er der erste in Dänemark, welcher die See zum Gegenstande seiner Kunst machte. Darin aber haben spätere dänische Künstler ihn weit übertroffen. Sorgfältige Wiedergabe der Natur, Einfachheit in der Darstellung waren seine Vorzüge, höheren Geist und Kraft vermißt man bei ihm, dennoch aber ward er vielfach das Vorbild späterer Maler. Die in seinem Alter gemalten Sachen stehen leider nicht selten hinter billigen Anforderungen zurück.

Der Altonaer Ernst Meyer, geboren 1797, gehört, als Eleve der dänischen Akademie, deren strenge Schule, seinem eigenen Geständnisse nach, den Grund zu seiner künstlerischen Entwicklung legte, wesentlich zu den dänischen Malern, und trotz längerem Studium in München unter Cornelius, trotz vierzigjährigem Aufenthalte in Italien, zählte er sich selbst zu den dänischen Malern, mit denen er in Rom die Freundschaftsverbindungen der Jugend fortsetzte. Seine bedeutende werthvolle Skizzensammlung hat er auch der Kopenhagener Kupferstichsammlung vermacht, welche dadurch einen schätzenswerthen, jüngst erst geordneten Zuwachs erhalten hat. Da seine Werke, z. B. „Der römische Schreiber mit dem Mädchen", „Die Landung auf Capri", „Der alte Fischer" ꝛc. ꝛc., allgemein bekannt sind, so können wir sie hier füglich übergehen. —

Um reichlich zehn Jahre jünger ist der gegenwärtig unter den dänischen Malern am höchsten geschätzte Direktor der Akademie Wilhelm Marstrand, geboren 1810. Marstrand stellte 1829 sein erstes Bild aus, und dieses, gleich den folgenden komischen Inhalts, gefiel durch Klarheit in der Anordnung und einen höchst charakteristischen Ausdruck des Lebens. Marstrand hielt sich zweimal, (1836—1841 und 1845—1848) in Italien auf und errang sich die höchste Anerkennung für seine große „Italienische Osteria-Szene" und namentlich für seine kleineren Szenen aus Holbergschen Lustspielen, in denen das allgemein Menschliche sich mit dem Zeitcharakter zu hoher komischer Wirkung verschwistert und das Bild so wirklich den Inhalt der Dichtung in schönster Einheit und Harmonie gibt, was auf dem Theater leider nie ohne Mißton zu finden ist. Auch der „Don Quixote" gab seinem humoristischen Pinsel köstlichen Stoff, und in diesen wie in anderen Bildern wirkt er zugleich als rechtes Korrektiv gegen die Mondscheinromantik und Sentimentalität der Zeit. In der eigentlichen Historienmalerei arbeitete er mit weniger Glück und wirkt überhaupt vom idealen Standpunkt betrachtet nicht simpathisch genug. Seine Mission ist der J. L. Heibergs auf dem Gebiete der Literatur parallel, wie die des Malers Exner mit Björnstjerne Björnson's in positiv idealer Auffassung des nordischen Volkslebens.

Die vollendete Mischung des Idealen mit dem Realen in Konzepzion wie in Zeichnung und Farbe, finden wir erst bei dem 1825 geborenen Johann Julius Exner. Seine nicht sehr großen Stücke aus dem dänischen Volksleben, namentlich der von Holländern abstammenden „Amacker Bauern," haben sich, sowohl in Paris als in London, des allgemeinsten Beifalls erfreut, ja sind als Meisterstücke anerkannt worden. Es passirte ihm das Seltene, daß der hiesige Verein für nordische Kunst, der seine erste Arbeit für sehr geringen Preis gekauft hatte, ihm später eine bedeutende Nachzahlung freiwillig zukommen ließ, weil der Werth der Stücke mit jedem Jahre bedeutend wuchs. Exner ist von allen dänischen Künstlern der, welcher die größte Zukunft hat, obgleich manche fürchten, daß sein Genie für höhere Aufgaben nicht ausreichen und überhaupt wenig vielseitig und umfassend sein möchte. —

Unter den heutigen Seemalern nimmt der 1818 in Kopenhagen geborene Anton Melby einen hohen Platz ein. Melby's Genie ist allgemein anerkannt, wesentliche Einwirkung empfing er in Paris. In seinen Bildern lebt Alles, seine Schiffe sind Individuen bestimmter Ausprägung, und überhaupt verbindet er nordische Genauigkeit mit französischer Lebendigkeit. Unter den Künstlern seines Vaterlandes wird er jedoch nicht so hoch, wie im Auslande, geschätzt, sie werfen ihm Mangel an Studium und Flüchtigkeit vor.

An Melby schließen sich als Seemaler: Sörensen, Dahl, Baagöe, Bille, Dorph, Fauerholdt,

Kloß, (Deutscher von Geburt, malt namentlich hochnordische Fels- und Meerpartien), W. Melby (Bruder Anton Melby's), Neumann, Johann Petersen. Unter den Landschaftsmalern finden wir: Boesen †, Skovgaard, Aagard, Eilersen, Henrichsen, Holm, Kjärschou, Kühn, Libert, Roed, Lundby, Läffö, Raadsig, Rump. Unter den Geschichtsmalern: Konstantin Hansen, Fröhlich, Dalsgaard, Küchler (hält sich in Rom auf), Simonsen, Sonne (Beide haben die Schlachten des Krieges von 1848—1850 gemalt) endlich S. L. Storch, welcher sich lange in München aufhielt. Zu den bedeutendsten Genremalern gehören: Rörby, Kraft, Köpke, Schiött, Elisabeth Baumann (Mitglied der Akademie, vermählt mit dem Bildhauer Professor Jerichau), ferner Bloch, Kölle (in Rom), Olrik, Schleisner, Monies, Raadsig, Rohde, Rosenstand, Siegumfeldt, Sonne, und besonders Vermehren. Die Landschaftsmaler malen meist dänische und italienische Landschaften, auch norwegische, seltener deutsche. Die Genremaler ergreifen meist Momente des dänischen Lebens aller Schichten und des italienischen Volkslebens, sehr selten anderer Nazionen. Unter den Blumenmalern nennen wir: Jensen †, Grönland (in Paris) und Hammer, welche alle drei Vorzügliches leisten. Als Architekturmaler tritt endlich besonders Heinrich Hansen, aus Hadersleben in Schleswig, hervor, der seine Laufbahn als Malergesell begann. Hansen hat namentlich neuerdings das noch unverändert erhaltene Arbeitsgemach des Königs Christian IV. auf Schloß Rosenburg mit unübertrefflicher Präzision gemalt. Das Bild ist neuerdings durch gelungenen Farbendruck vervielfältigt worden. Als ausgezeichnete Porträtmaler nennen wir Roed und Gertner.

Sollen wir nun im großen Ganzen ein Urtheil über den Standpunkt der dänischen Malerei abgeben, so werden wir sie als dem Charakter der Deutschen verwandt und sich an sie anschließend bezeichnen dürfen. Die Masse der hiesigen Arbeiten steht ungefähr auf gleicher Höhe mit der deutschen, und, nach dem Urtheile unbefangener dänischer Künstler, welche die Londoner Industrie-Ausstellung besuchten, sowohl in Kühnheit und Schwung der Zeichnung als in wirkungsvoller Benutzung der Farben hinter der französischen und belgischen zurück. In der Wahl der Gegenstände zeigt sie eine gewisse Armuth und Einförmigkeit und nur selten leuchtet aus ihren Arbeiten eine wirklich poetische Begabung, tiefere Erfindung und Poesie hervor. Dagegen ist sie frei von Sentimentalität und Schwulst, und das Streben nach Naturwahrheit so hervortretend, daß Trockenheit, Mattigkeit und prosaischer Realismus sich nicht selten unangenehm statt gesunder Idealität einstellen. Nur bei Exner findet sich dieselbe in der wirklich poetischen Verklärung des heimischen Volkslebens, wobei glücklicher Humor und geübter Blick für das Wirkliche vor Dorfgeschichten-Sentimentalität bewahrt. Exner wird daher sicher der Ausgangspunkt einer neuen Schule werden. Das betrifft jedoch nur die Genremalerei, fast alle übrigen Zweige, namentlich die Landschaften, haben ihren nazionalen Messias wohl noch zu erwarten.

Der Antheil, den die Nazion an ihren Malern nimmt, ist ein verhältnißmäßig sehr großer. Die jährliche Ausstellung wird durchschnittlich von circa 30,000 Personen besucht und dadurch fließen den Künstlern und ihren Hinterbliebenen bedeutende Mittel zu. Kunstvereine verzweigen sich über das ganze Land und kaufen viele Bilder zur Verlosung unter ihren Mitgliedern an, so daß die Werke der Maler über das ganze Land verbreitet werden, in allen Schichten ihre Eigner finden und überall künstlerisch anregend und bildend wirken können. Alle besseren Erzeugnisse werden auch durch Lithografie, Fotografie und Kupferstich vervielfältigt und namentlich Exners und Marstrands nazionale Stücke finden sich als populärer Zimmerschmuck überall dort, wo die Mittel zum Ankauf von Oelbildern nicht ausreichen. Die reiche dänische Aristokratie bestellt und kauft sehr viel und feilscht selten, auch Kaufleute, ja selbst reiche Handwerker, finden sich unter den Käufern. Die hervorragenden Künstler haben daher eine glänzende soziale Stellung und der Tüchtige auch der minder Berühmten hat meist sein anständiges Auskommen. Fast in allen besseren Häusern findet man Oelbilder guten Geschmackes als vorzugsweisen Zimmerschmuck.

Für einen dritten und letzten Artikel behalten wir uns nun noch einen Bericht über die dänischen Bildhauer, über die öffentlichen Gallerien und die bedeutende Kupferstichsammlung vor und werden dann später nach der Eröffnung der jedesmaligen jährlichen Ausstellung im April eine eingehendere Schilderung der neuen Arbeiten zu geben uns bemühen.

Münchner Kunstbericht.

Der Münchner „Salon" und die Kunstvereinsreform. — Genelli's „Abraham". — Die Pilotyschule. — Hermann Dyk. — Schulausstellung. — Plastische Novitäten. — Ein Illustrazionswerk.

ew.— Entsetzlich, aber wahr! Bald wird in München kein ehrlicher Mann mehr sein Brod finden. Es ist kaum einen Monat her, daß die k. baier. Regierung 68, schreibe achtundsechzig neue Schuhmachers-konzessionen verlieh, von denen jedoch Gottlob! nur 59 ausgeübt werden können, da von den Bewerbern 2 noch vor Empfang des Reskripts an Altersschwäche gestorben waren und andere 7 beim Vernehmen der Frendenbotschaft der Schlag getroffen haben soll Kaum haben wir uns Alle von diesem Schrecken erholt, so raunt man sich schon von einem Stoß gegen das Zunftwesen in die Ohren, der den alten Gesellschaftskörper noch an viel edleren Theilen zu treffen droht, als sie die ehrsamen Schuhmacher — bei allem Respekt vor ihrer zivilisatorischen Mission sei es gesagt, — für sich in Anspruch nehmen dürften.

Um Sie nicht lange mehr zu martern, das Entsetzliche ist: unser Kunstverein soll eine Konkurreuz bekommen: der Maler Wustlich, ein, wie man sagt, wohlbemittelter Mann, gedenkt in seinem neuen Hause nahe den Propiläen einen „Salon" zunächst für Münchner Künstler einzurichten, welcher namentlich der großen Fremdenmasse den Zutritt zu der modernen hiesigen Kunstprodukzion erleichtern soll. Da der Eintritt in die permanente Kunstausstellung für Fremde mit mancherlei erschwerenden Umständen verbunden ist und überdieß gerade von den hervorragenden hiesigen Künstlern viele den Kunstverein fast nie beschicken, so war der fremde Kunstfreund und Liebhaber stets auf die mühselige Atelierwanderung, resp. auf die Führerschaft eines wohl nicht immer unparteiischen Lohndieners angewiesen. Diesem Uebelstande verspricht das Wustlich'sche Unternehmen in dankenswerther Weise abzuhelfen.

Daß daraus dem Kunstverein allerlei Gefahren erwachsen können, liegt auf der Hand. Es gibt denn auch bereits Leute, welche so teuflisch boshaft sind, sich über die Krisis des „kranken Mannes" vergnügt die Hände zu reiben. Wir gehören, offen gestanden, nicht zu diesen Grausamen. Wir achten in unserem Kunstverein den respektablen Kapitalisten, der mit unermüdlicher Konsequenz 40000 fl. jährlich für Kunstwerke ausgibt, und wir meinen, daß es sich der Mühe lohnte, dieses kostbare Leben möglichst lange zu fristen, statt es den Fluthen der neuen Zeit wehrlos preis zu geben.

Dies wird nun aber schwerlich ohne eine Art Regerazionskur geschehen können. So lange der §. 37 der Satzungen besteht, wonach bei der jährlichen Verlosung auf jedes fünfundzwanzigste Mitglied ein Gewinn (Oelgemälde, Skulpturwerk, Fotografie oder dgl.) fallen muß, wird der Kunstverein stets zu massenhaftem Ankauf kleiner, mittelmäßiger, d. h. billiger Kunstgegenstände verurtheilt sein und kann deßhalb die wahrhaft guten Sachen der besten Meister nur in Ausnahmsfällen berücksichtigen. Tritt auch in der Folge keine Aenderung jenes Paragrafen ein, so könnte es sich leicht ereignen, daß dem „Salon" des Herrn Wustlich alle guten und größeren, dem Kunstverein alle kleinen, mittelmäßigen Bilder zufließen, umsomehr als in dem ersteren das kunstfreundliche Fremdenpublikum, in dem letzteren die Münchner das Hauptkontingent der Besucher bilden werden. Wie wenig Bilder in München von Einheimischen außer dem Kunstverein angekauft werden, dürfte sich bei dieser Gelegenheit recht deutlich zeigen.

So sehr wir also die Wustlich'sche Unternehmung willkommen heißen, so möchten wir daran außer dem Wunsch einer durchgreifenden Reform des Kunstvereines auch noch die Hoffnung anknüpfen, daß uns in München endlich Gelegenheit geboten werde, die Leistungen der fremden, besonders auch der außerdeutschen Kunst in permanenten Ausstellungen verfolgen zu können. Die Unbekanntschaft unseres Publikums und unserer Künstler in diesen Gebieten grenzt an's Unglaubliche. Wir meinen, unsere wackere Kunstschule wäre vor mancher Einseitigkeit und Verranntheit bewahrt geblieben, wenn man hier früher für die Leistungen der Belgier und Franzosen ein offenes Auge gehabt hätte; jetzt werden die großen Reize jener Schulen auf die junge Generazion um so mächtiger, und oft nur allzumächtig einwirken, während nur aus dem Verfolgen der fremden Kunstentwicklung in ihrer Kontinuität ein rechter Einblick in ihren Werth und ihre Eigenthümlichkeit erwachsen kann.

Von dem Hause des Herru Wustlich haben wir nur zwei Schritte zu dem des Frh. v. Schack, von dessen allmählich hübsch herangewachsener Gallerie Sie schon mehrmals hörten. In diesen Tagen ist das neue Bild von B. Genelli. „Die Engel bei Abraham" bei dem Besteller eingetroffen. Der Gegenstand ist dem 18. Kap. der „Genesis" entlehnt, wo geschildert wird, wie Abraham

vor seiner Hütte im Haine Mamre durch die drei Boten des Herrn die Verheißung Isaaks empfängt:

„Und da er sie sahe, lief er ihnen entgegen, von der Thüre seiner Hütte, und bückte sich nieder auf die Erde u. s. w."

Die Komposizion ist von der großartigsten Einfachheit. In einer weiten Ebene, welche hinten von blauen Bergen umsäumt ist, steht links die Hütte, an deren Pfosten Sarah lehnt. Abraham eilt soeben auf die Engel zu, die sich rechts und in der Mitte des Bildes niedergelassen haben und ihre Botschaft bestellen. Dabei steht ein Gefäß mit Erfrischungen, die der Erzvater herbeibringen ließ. Die Farbe des Bildes hat, im geraden Gegensatze zu der „Omfale" desselben Meisters, einen hellen, fast herben Freskoton, der sich aber gerade zu der schlichten, kindlichen Auffassung, wie sie dem biblischen Stoffe so schön steht, vortrefflich eignet. Das Gemälde mag etwa 10 Fuß Länge und 6 Fuß Breite messen; die Figuren sind beinahe lebensgroß. In der Gallerie des Freiherrn v. Schack, deren neu aufgeführtes Gebäude jetzt im Rohbau vollendet ist und im Mai nächsten Jahres bezogen werden soll, wird man Genelli's Eigenthümlichkeit in ihrem ganzen Umfange studiren können. Auch von den Zeichnungen und Aquarellen des Meisters besitzt Hr. v. Schack eine stattliche Anzahl, darunter namentlich die grandiose „Vision des Ezechiel." —

Ich kann Ihnen, freilich nicht ohne einen innerlichen Sprung, noch von einem Neubau berichten, nämlich dem der Pilotyschule, für deren stets fortschreitendes Wachsthum die alten Räume der Akademie nicht mehr ausreichen wollten. Das Ministerium hat in zwei Obergeschossen des Akademiegebäudes eine Reihe zusammenhängender Zimmer mit dem schönsten Licht für die Schaar des koloristischen Jungmünchens einrichten lassen, und hier tummelt sich nun diese lustige Jüngerschaar, daß es eine wahre Freude ist. Während unsere altehrwürdigen HH. Akademie-Professoren bisher 2—2½ Schüler durchschnittlich für den ewigen Beruf der Kunst vorzubereiten hatten, strömt die malbedürftige Jugend L. Piloty dutzendweise zu. Und man muß gestehen, daß dieser Meister als Lehrer der Jugend die seltensten Eigenschaften in sich vereinigt und seinen Schülern das, was sich in der Kunst überhaupt lernen läßt, in überraschender Weise zu lehren versteht. Historienmaler, Genremaler, historische Genremaler, Landschafter, selbst die Darsteller des „schwerdahinwandelnden Hornviehs," Alles drängt sich um seine freundlich-energische Persönlichkeit zusammen und huldigt der Fahne des farbenfrohen Realismus. Ob freilich diese Farbenfröhlichkeit immer eine Wahrheit wird, ist eine andere Frage. Zuweilen will es uns scheinen, als präge sich der gewisse stoffliche, massive, düstre Zug der Piloty'schen Farbe in den Schülern noch einseitiger aus. Auf diesem Wege würden wir dann freilich wieder in eine neue Langeweile hineingerathen, während es doch immer die wahre Aufgabe des Koloristen sein wird, eben den Stoff in der Farbe zu überwinden, sie zu vergeistigen, und durch diese Vergeistigung unser Auge zu entzücken, unsern Sinn zu befreien und zu erheben.

Da ich einmal in der Schule stecke, mag hier ein Wort über einen anderen trefflichen Lehrer, den Architektur- und Genremaler Hermann Dyk einfließen, den die Akademie vor einiger Zeit als Dirigenten ihrer Vorbereitungsschule sich zugeeignet hat. Zugleich wirkt derselbe an der Zeichnungsschule des hiesigen „Vereins zur Ausbildung der Gewerke", und es ist vorzugsweise sein Verdienst, wenn die Thätigkeit dieses trefflichen Institutes auf die feinere künstlerische Durchbildung unserer gewerblichen Jugend immer mehr Einfluß gewinnt. Außer dem Kopiren und Nachbilden der besten Muster vergangener Stilepochen wird hier das freie Schaffen ornamentaler Details an der Hand natürlicher Pflanzen oder Pflanzenabgüsse gelehrt; und es liegen uns in den bei dem hiesigen Kunsthändler Ravizza erschienenen Musterheften solcher Ornamente recht erfreuliche Proben eines frischen, originellen, zugleich aber den strengen Forderungen der Stilistik entsprechenden Dekorazionswesens vor, dessen Wirkung für die noch immer sehr verwahrlosten hiesigen Kunstgewerbe gewiß nicht verloren sein wird.

Im Laufe des nächsten Jahres soll uns die gewiß interessante Gelegenheit geboten werden, die Wirksamkeit aller Kunstschulen des Landes in einem Gesammtbilde zu überblicken. Die Regierung hat nämlich eine Ausstellung sämmtlicher Leistungen dieser Schulen von den Hauptstädten bis herab auf die kleinsten Winkelorte angeordnet, um sich von dem Zustande unseres technischen Unterrichtes nach dieser Seite hin eine sichere Anschauung zu verschaffen. Man wird sich dabei wie ich höre, eine ähnliche Ausstellung, welche der Minister Fürst Wallerstein unter König Ludwig vor etwa dreißig Jahren veranstaltete, zum Muster nehmen. Damals wurden die eingelaufenen Schülerzeichnungen nach Kategorien der Anstalten so zusammengehängt, daß man in einem Zimmer die Leistungen der Schulen ersten, in

einem andern die des zweiten Grades u. s. f. überblicken konnte. Sämmtliche Schulen waren durch ihre Lehrer vertreten, und diese erhielten im Angesicht ihrer Erfolge das Urtheil aus den Händen der Akademie. Gewiß eine vortreffliche Einrichtung, welche, mit Ernst und Strenge durchgeführt, von einschneidendem Erfolge sein dürfte. Man ist hier namentlich auf den Vergleich der hiesigen und der Nürnberger Kunstschule gespannt, welche letztere sich unter ihrem als Lehrer vortrefflichen Direktor Kreling eines gerechten Rufes erfreut.

Soll ich Ihnen schließlich von einigen künstlerischen Novitäten berichten, so erscheinen zunächst die hübschen allegorischen Figuren von Gröbner und Kirchmayer auf dem Portikus des neuen Münzgebäudes bemerkenswerth. Man tadelt an ihnen, wie überhaupt an den plastischen Details dieses Gebäudes, die übergroße Zierlichkeit; immerhin bilden sie ein erfreuliches Zeichen dafür, daß unsere Architekten sich bequemen, die Schwesterkünste mehr, als es die öde Selbstgenügsamkeit unserer meisten Monumentalbauten bisher dulden wollte, zum Schmuck und zur Belebung ihrer Werke herbeizuziehen.

Als ein höchst bedeutendes Unternehmen ist die Illustrazion der Melchior Meyr'schen Dorfgeschichten durch K. v. Enhuber zu erwähnen, deren Publikazion die unternehmungslustige Verlagsbuchhandlung von Fr. Bruckmann in Stuttgart uns in Aussicht stellt. Es trifft sich dabei sehr glücklich, daß Dichter und Illustrator dem Schauplatz der Geschichten, dem schwäbischen „Ries", entstammen und ihr Leben lang dem Studium ihres heimischen Volksthumes ergeben gewesen sind. Da nun die Verlagshandlung durch Geschmack und Eleganz ihrer Publikazionen bewährt ist, so darf man hoffen, daß dieses echte Volksbuch, ohne Zweifel das beste seiner Art in Deutschland, auf diese Weise den Kreis seiner Verehrer weit über die bisherigen Grenzen ausdehnen werde.

Oesterreichischer Kunstverein.

Dezember-Ausstellung.

F. H—. Der Besuch der diesmonatlichen Ausstellung im Schönbrunnerhause erinnert stark an vergangene Zeiten: an die glorreichen Ausstellungen von Achenbach's „Wenner-See", Vernet's „Tod eines Mädchens", Calame's „Ruinen der dorischen Tempel von Demeter und Poseidon zu Pästum", an jenes Musterbild menschlicher Ruhmbegier von Delaroche, erhöht auf dem St. Bernhard und in den Staub erniedrigt zu Fontainebleau, dann an jenes der schönen Tochter Maria Theresia's, die zum Tode geht.

Zwei Bilder sind es vor allen, welche diesmal die Aufmerksamkeit der Besuchenden beschäftigen: ein deutsches Familienbild voll der herrlichsten Motive, und eine französische Dithirambe nach neuestem Geschmack, Knaus' „Nach der Taufe" und Čermák's „Razzia". Im letztgenannten Bilde ist ein Weib in üppigster Form dargestellt, das sich mit Aufwand all ihrer Kräfte sträubt gegen den edlen Mann, der sie mit beiden Händen umklammert und sie aus den Gemächern des Hauses hervorgeschleppt hat, und gegen seinen Genossen, der ihr die Hände zu binden versucht. Ein dritter, älterer Bandit folgt, und hat wohl mit seinem Feuerbrand das Haus angezündet, und mit gezücktem Säbel den Beschützer der Unglücklichen zu Boden gestreckt, der mit todter Hand noch die Kleider derselben festhält, und ihr den Rest der Hülle vom Leibe reißt.

Es ist in dem Bilde etwas barbarisch Wildes, urweltlich Gewaltiges, eine riesenhafte, materielle Unermeßlichkeit, die mich gemahnt an den kolossalen Kampf der Elemente, an untergegangene Thiergattungen, an die hängenden Gärten der Semiramis, den Riesenbau zu Babilon, u. dgl.

Das, was an der schönen Gruppe des Laokoon getadelt wird, der Affekt, ist bei den modernen Franzosen zu einem Kultus ausgebildet worden. Deshalb begreife ich, daß Čermák's Bild auf der französischen Ausstellung und in Brüssel so großes Aufsehen gemacht und dem Künstler den belgischen Leopoldsorden eingetragen hat. Ich begreife aber auch. warum der größte Genremaler unserer Zeit, Knaus, Paris zu verlassen beschlossen hat, und zu uns kommen will.

Ich bekenne ganz offen, daß mir keine Kunstrichtung so antipathisch ist, wie diese vergötterte Sinnlichkeit, diese angebetete Materie, was mich jedoch nicht hindert das seltene Talent des Künstlers und seine außerordentliche Geschicklichkeit im technischen Vortrage anzuerkennen.

Von der befangenden Ueberschwänglichkeit kehre ich zurück zur sänftigen, engumschließenden Anmuth des ruhig heiteren Familien-Glücks, zum Knaus'schen Gemälde. Das Taufmahl ist beendet. Großeltern und Geschwister drängen sich um den würdigen Pfarrer, der den geschmückten Täufling vor sich im Arme hat, nach welchen die abseits sitzenden Eltern mit glücklicher Zufriedenheit hinüberschauen. Das rührende Wiederjungwerden, das

kindlich freudige Emporranken, das unbeschreiblich liebesinnige Hin- und Her- und Hinüberbücken muß Jedermann ergreifen und entzücken.

Daß der Künstler seinen Pinsel mit Meisterschaft zu handhaben weiß, brauche ich nicht erst zu erwähnen, nachdem diese bei Gelegenheit der Ausstellung der „goldenen Hochzeit" allen Augen offenbar geworden.

Neben diesen Bildern, deren sich auch die Presse allenthalben bemächtiget hat, treten selbst Kunstwerke zurück, welche sonst gewiß ein vorwaltendes Interesse erregt hätten, wie die „Schweizer Landschaft" von Calame mit ihrer feierlichen Sonntagsstimmung, deren Motiv schon aus den Lithografien des Künstlers bekannt ist, und die mit merkwürdig einfachen technischen Mitteln behandelte „Italienische Landschaft" von Oswald Achenbach.

Jourdan hat das gemüthsweiche deutsche „Gretchen" ins süße Französisch übertragen.

Slingeneyer hat ein historisches Genrebild „Szene aus der Belagerung von Leyden" ausgestellt. Soldknechte und Offiziere verschiedener Waffengattungen, welche in Anwesenheit des Belagerungskommandanten General Valdey ein altes, schwerfälliges Geschütz in die Batterie einzuführen trachten. Eine ganz rühmliche Arbeit.

Uebrigens finden auch ein ganz wirksames, mit anerkennenswerthem Fleiß und viel Geschicklichkeit gemaltes Genrebild des in Düsseldorf schaffenden Wieners Litschauer, „Die Falschmünzer" genannt, die effektvollen Bilder von Lanfant de Metz: „Eine Blinde" und „Savoyarden", Fichel's etwas trocken behandelter „Commers", die sinnvollen, aber in ungewaschener und ungekämmter Naturwahrheit auftretenden Bilder Waldmüller's: „Kinder bringen die ersten Zeichen des Frühlings" und „Christabend", endlich Raab's Studienkopf und die dem Anschein nach sehr gut getroffenen Porträte von Georg Decker ihr Publikum. — Von Gauermann ist die „Bärenfamilie" ausgestellt.

Außer den oben genannten Landschaften muß ich noch der beiden großen Bilder von Obermüllner: „Wierwaldstädter See" und Hansch's „Hochgebirgswald", dann der „Gebirgslandschaft" von Lichtenfels, „des Kohlenmeilers" von Novopacky, Pittner's: „Giorgio maggiore in Venedig" und eines schönen Bildes von Grefe, „Motiv am Traunsee" mit besonderer Anerkennung gedenken.

Ferner verdienen noch rühmlichst erwähnt zu werden: Mitterlechner's und Pokorny's Projekt für den auf der Brandstätte zu errichtenden Brunnen, ein mit unglaublicher Geschicklichkeit in Hautrelief nach einem Gemälde von Kaltenmoser geschnitzter „Tanz beim Scheibenschießen" von Nocker in Botzen und ein ausgezeichnet geschnitzter Rahmen in Form eines Hausaltars von Prastorfer in Wien, endlich unter massenhaft vorhandenen Ausstellungswerken der Kleinkunst die Aquarelle des verstorbenen Dombaumeisters Ernst, von Rudolf Alt, Heinrich Stohl, van Haanen, Remi, Göbel und Göstl.

(Von einem zweiten Referenten.)

γ.— Erlauben Sie einem Mitarbeiter, der allerdings nicht in diesen der bildenden Kunst gewidmeten Blättern zu den befugten patentirten Berichterstattern gehört, über die Dezember-Ausstellung des österreichischen Kunstvereins ein Separat-Votum abzugeben. Der Gegenstand fordert dazu heraus, die Wichtigkeit desselben wird vielleicht einem zweiten Berichte Ihre Spalten öffnen.

Einundfünfzig Bilder gestatten Sie mir — ich rechne darauf, daß mein Kollege sie besprochen haben wird — mit Stillschweigen zu übergehen, nicht sämmtlich als schlecht (befinden sich doch selbst berühmte Namen darunter), doch sämmtlich (wie mir scheint) nicht interessant genug um zweimal besprochen zu werden.

Unter den sechs anderen will ich Eines nur nennen: Josef Lauer's „Veilchen" — eine anspruchslose gefällige Kleinigkeit. Erwähnen will ich ferner die zwei Porträte von Georg Decker, das eine das Porträt des Professors Jäger (wahrscheinlich zum unlängst gefeierten Jubiläum des eben so geachteten und beliebten als berühmten Augenarztes gemalt) und ein weibliches Porträt (die Gattin des Künstlers), beide sprechend ähnlich, beide mit gewandter Technik, namentlich das letztgenannte mit feiner Hand und weicher Farbe gemalt. — Von Calame's „Schweizer Landschaft" endlich möchte ich nur sagen, daß sie mit ihrem nicht sehr natürlichen blau-grünen Wasser einen bei weitem geringeren Eindruck macht, als des Künstler's Werke, besonders die in Leipzig befindlichen, zu machen pflegen.

Verweilen will ich nur bei den zwei Bildern, die mit Recht die meiste Aufmerksamkeit des Publikums und der Fachmänner auf sich lenken.

Ludwig Knaus nimmt im Zimmer rechts vom Eingang jenen bekannten „Ehrenplatz" ein, der das jeweilig dort hängende Bild schon eo ipso, mindestens in den Augen von ein paar hundert urtheilloser Beschauer zum puren Meister- und Musterwerke stempelt. Knaus'

„Taufe" vereinigt aber auch die relativ gewichtigeren Stimmen zum Lobe des „ersten Genremalers der Gegenwart", wie Hr. v. Eitelberger nämlich in seiner Vorlesung Knaus genannt hat. Wer möchte denn auch nicht gern einstimmen in diesen Lobeschorus, so lange derselbe nicht übertrieben klingt, so lange die Einwendung erlaubt ist, daß die technische Ausführung nicht völlig auf der lieblichen Höhe des komponirenden Gedankens steht. In dieser Beziehung wünschte man, bei aller Natürlichkeit der Darstellung im Allgemeinen, mehr Farbenfrische, bei aller Charakteristik, mehr Schärfe in einigen Gesichtskonturen, und auch die minder sorgfältige Ausführung der linken Hälfte des Bildes wird dem genauen Beobachter nicht entgehen. Demungeachtet läßt sich mit freudiger Behaglichkeit mit- und nachempfinden, was uns so traulich aus dem Bilde entgegenlächelt: die Einfachheit der Komposizion, die Natürlichkeit der Gruppirung, der ruhig beseligte Ausdruck der jungen Mutter, die nicht mächtig ergreifende, aber behaglich gemüthlich (ohne falsche Sentimentalität), wohlig erfreuende Harmonie des Gesammteindruckes.

Jaroslav Čermák's „Razzia" dagegen frappirt durch seltene Farbenpracht und einen starken individuellen Zug. Wer zuerst an jedes Bild mit der Frage herantritt: „Wie ist es es gemalt", der muß hier unbedingt bewundern, und wir glauben nicht zu viel zu sagen, wenn wir behaupten, daß seit längerer Zeit kein so frisches, lebenstrotzendes, reiches und weiches Kolorit in diesen Räumen gesehen worden ist. Was uns ferner zunächst der Farbe an dem Bilde besticht und fesselt, ist die selbstbewußte Kühnheit der Anlage, die unternehmende Kampfeslust, mit welcher der Künstler sich die schwierigsten Linien gewählt zu haben scheint, um an der Schwierigkeit seine überströmende Kraft zu erproben, ein Lob, das freilich seinen Tadel in sich birgt, da man Schwierigkeiten in der Kunst wie im Leben, in der Regel nicht suchen sollte, weil Einem die sich von selbst darbietenden genug zu schaffen machen, — wobei aber dem Künstler die glücklichste Bewältigung dieser Schwierigkeiten zugestanden werden muß, denn sein Werk macht höchstens beim ersten Anblick den Eindruck des Gewaltsamen, bei näherer Betrachtung aber den richtigeren des Gewaltigen. — Der Vorwurf der Sinnlichkeit, der diesem Bilde gegenüber von prüden Besucherinnen erhoben wird, scheint uns durchaus unverdient, — die Räuber sehen wild und trotzig drein, nicht lüstern, das geraubte Opfer ringt mit verzweiflungsvollem Zorne gegen Jene, die es fortschleppen wollen, und der Anblick der übermächtig gestreckten Glieder dieses schönen, starken Weibes gibt zum mindesten viel weniger Veranlassung an die bloße Entfaltung schöner Formen zu denken, als die ruhenden Liebesgöttinnen, die badenden Nimfen und das Herr der Grazien, Najaden, Sirenen u. s. w. mit denen Meister vergangener Zeiten die öffentlichen Gallerien geschmückt haben. — Gemüthlich ist das Čermák'sche Bild allerdings nicht; aber sollen denn alle Bilder gemüthlich sein? Soll man von jedem Bilde wünschen können, es in seinem Zimmer zur täglichen Besichtigung, so zu sagen zum geistigen Frühstück aufhängen zu können? Und ist nicht der Anblick des getödteten Gatten, des getödteten Kindes herzergreifend und zugleich der rohen Kraft der Räuberfiguren gegenüber mildernd? Begründeter scheint uns der Vorwurf, daß dem Bilde bei aller Farbenpracht, bei der kühnen Zeichnung, bei der Schönheit der Formen und der großartigen Konzepzion, die es auszeichnen, an jenem höchsten Pathos gebricht, der der einzelnen Schreckensthat ein allgemein menschliches Gepräge gibt. Wohl ist das, was wir hier fordern, durch den Anblick des todten Mannes und des todten Kindes zum Theil erreicht, aber auch nur zum Theil, weil an dem Räuber sowohl als an seinem Opfer ein noch höherer Grad tragischen Ausdruckes denkbar wäre, — wenn auch der Ausdruck immerhin so scharf und straff gespannt ist, um den Gedanken eines bloßen Spieleus mit schönen Formen und gewagten Linien, wie gesagt, nicht aufkommen zu lassen, und überhaupt eine starke künstlerische Individualität aufzuweisen, wie sie in unserer lauwarmen Kunstatmosfäre leider selten genug erwächst. Daß es hier einen Maler gibt, der vor allem malen kann, mit kühn ausgreifender Fantasie, mit dem vollen Bewußtsein dessen, was er will und mit der vollen Kraft es auszuführen, mit wirklicher Farbe endlich, was zwar eine selbstverständliche Bedingung sein sollte, was man aber heutigen Tags nicht allzuoft begegnet, — das verdient doch wohl mit Absicht betont hervorgehoben zu werden, — wenigstens nach meiner unmaßgeblichen Ansicht.

Vorlesungen
über Kunst und Kunstwerke in England.

Aus Anlaß der Londoner Kunstausstellung.

G.— Seit dem Erscheinen der 11. Nr. dieser „Beilage" hat Professor von Eitelberger seine obgenannten populären Vorlesungen (wegen des inzwischen allenden Feiertages) erst an zwei Abenden fortgesetzt:

am 1. und 15. Dezember. Am ersten Abend bildeten die Genristen Hogarth, Wilkie, und Frith den Gegenstand des Vortrages. Die eingehendste Behandlung fand dabei, wie leicht erklärlich, der erstgenannte, „aus dem Marke des englischen Volks hervorgegangen", der den Humor seiner Nazion erfaßt habe und widerspiegle, wie unter den Dichtern der die Höhen und Tiefen des menschlichen Lebens mit gleicher Leichtigkeit erfassende Shakespeare. Zur „markigen Kraft, die ihn als Künstler auszeichnet", habe sich ein scharfer Oppositionsgeist auch auf außerkünstlerischen Gebieten und die übrigens ziemlich häufig vorkommende Sucht verbunden, sich über die Gränzen seines Könnens hinauszuwagen, welche beide ihm mannigfache moralische Kämpfe und Niederlagen bereiteten.

Der Umstand, daß die Beschäftigung mit Hogarth den bei weitem größten Theil der vorgesetzten Zeit absorbirt hatte, mochte Ursache sein, daß die zwei folgenden Namen, obwol fremder, als der erstgenannte, besonders der moderne Frith, eine kompendiösere Behandlung erfuhren. Wilkie's Schaffen bot Veranlassung zu einigen interessanten Streiflichtern auf die Befähigung der Deutschen und Franzosen zum Genre. In Deutschland fühlte sich Wilkie, der erste Genremaler seiner Zeit, nach seinem eigenen Ausspruch auf seinen Reisen heimlich wohl, die Franzosen haben kein eigentliches Genre, weil ihnen das Familienleben fehlt. Ihre Genristen müssen pikant, frivol sein.

Wir bedauern, daß die Kürze der Zeit dem Herrn Professor nicht gestattete, auf diese gewiß interessanten Thatsachen sich näher einzulassen.

Ueber Frith, „den ersten Genristen der Gegenwart", gestattete die vorgerückte Stunde nur eine flüchtige Skizzirung seiner „Abfahrt des Bahnzuges".

Die Schule der sogenannten „Prärafaelisten", deren Besprechung den größten Theil des zweiten Vortrags ausfüllte, bot eine günstige Gelegenheit zu Erörterungen über die zwei gewichtigen Schlagwörter Idealismus und Realismus. Man sah es der Gehobenheit des Vortrages entschieden an, daß Hr. von Eitelberger geflissentlich aus den engen Grenzen seines speziellen Stoffes heraustrat, um sein ästhetisches Glaubensbekenntniß ablegen zu können. Da dieses unbedingt zu Gunsten des Idealismus ausfiel und nicht nur ein stillschweigendes, sondern auch ausdrückliches Verdikt gegen den Realismus, den succus und sanguis der englischen Kunst, im Gefolge hatte, so wurde es vom Auditorium mit sichtlicher Befriedigung aufgenommen. Bei der Wichtigkeit der Frage an und für sich jedoch und bei dem Interesse, das sowohl der Hr. Vortragende selbst daran nahm, als bei seinen Zuhörern mit Recht voraussetzen durfte, ist bei der gemessenen Zeit eines Vortrages der Gefahr, da und dort Manches dunkel zu lassen, nicht leicht auszuweichen. So wollte es uns wenigstens bedünken, daß der historische Zusammenhang der italienischen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts mit den modernen englischen Prärafaelisten, die nur eins von den drei Elementen jener vertreten, nicht ganz klar geworden sei. Ebenso dürften viele der Zuhörer im Zweifel sein, ob die beiden literarischen Begründer dieser Schule bloß mit der Feder oder auch mit dem Pinsel sie vertraten.

Um so werthvoller, weil konzis und präzis, war die Erörterung der beiden Hauptbegriffe: Idealismus und Realismus selbst und die der Einführung des letzteren in die englische Kunst, sowie die Nachweisung seiner ästhetischen Inferiorität an Hunt's, eines gegenwärtigen Hauptvertreters der prärafaelistischen Schule, Gemälde: „Christus im Tempel unter den Schriftgelehrten". Wie weit die bei diesem Nachweise in uns aufgestiegene Frage, ob nicht vielleicht auch religiöser Skeptizismus Ursache an dem gerade in diesem Gemälde entwickelten Realismus ist, wollen wir natürlich nur als eine subjektiven Einfall erwähnen.

Den Prärafaelisten folgte eine ebenso eingehende als anziehende Charakteristik des künstlerischen Vertreters des „englischen Spleens", des Landschafters Turner (1769—1851), den wir gleichzeitig als Begründer der Illustrazionskunst kennen lernten. An ihn schloß sich Landseer (geb. 1798), „der erste Thiermaler unseres Jahrhunderts und gegenwärtig der erste Maler Londons", ein universelles Künstler-Talent, da er auch Genre- und Porträt-Maler ist.

Den Beschluß machte die Zusammenfassung der Resultate: daß die Malerei der Engländer einen nazionalen Tipus und ein beschränktes Gebiet habe, da ihnen die Historienmalerei ebenso fehle, wie die Plastik, daß sie aber auf den gepflegten Gebieten große Talente besitzen. Die „Organisazion der Kunst" und ihre Beziehungen zu Staat und Kirche werden Gegenstand der weitern Vorträge sein.

Kleine Chronik.

Kölner Dom. Die Schließung der im Frühjahre begonnenen sechs Gewölbe im Langschiffe des Doms hat bereits am 16. September stattgefunden, und dürfte die Eröffnung des Langschiffes nach Einsetzung der prächtigen 12 Glasfenster in bunter Mosaik, deren sieben bereits an Ort und Stelle sind, nunmehr in Kurzem erfolgen. Mit der Wölbung des Querschiffes soll im Beginn des Jahres 1863 angefangen werden, und man hofft, wenn der Baumeister die nöthigen Mittel erhält, den herrlichen Bau bis zum Herbste 1863 in allen Theilen, die Thürme ausgenommen, vollendet zu sehen. („Dioskuren".)

Zum Kölner Königsdenkmal. Das Komité für Errichtung eines Denkmals für Friedrich Wilhelm III. in Köln hat sich den Vorschlägen der Preisrichter angeschlossen und wird keinen der eingelieferten Entwürfe zur Ausführung wählen, dagegen den fünf besten die stipulirten Gratifikazionen nicht vorenthalten. Demnach erhalten den ersten Preis von 3000 Thalern R. Begas, den zweiten von 2000 Thalern Chr. Mohr, den dritten H. Schievelbein, den vierten G. Bläser und den fünften E. Zumbusch. Die letzten drei betragen je 1000 Thaler. Zugleich ist man übereingekommen, eine neue Konkurrenz ohne jede Beschränkung für alle bildenden Künstler Deutschlands auszuschreiben.

Gellertstatue in Leipzig. Das Kollegium der Stadtverordneten genehmigte 1500 Thaler für eine Bildsäule Gellert's, welche der Bildhauer Knaur anfertigen soll, und die man im Rosenthal aufstellen will. Ein ungenannter auswärtiger Verehrer Gellert's hat ebenfalls 1500 Thaler dazu geschenkt.

Boulevard Prince Eugène. Die Statue des Prinzen Eugène, die sich auf dem freien Platze in der Nähe der Roquette befindet, ist schön ausgeführt. Das Nämliche kann man nicht von dem Triumfbogen auf der Place du Trône sagen. Derselbe ist schon zu klein für den großen Raum, auf dem er steht. Einen schönen Anblick gewährt jedoch die Fontaine, die auf der Mitte des Platzes errichtet ist. Der Platz selbst macht einen seltsamen Eindruck. Er gleicht weit mehr einem Campo-Santo, als einem Platze in einem Arbeiterviertel; man wähnt sich eher auf dem St Petersplatz in Rom, als in dem gewöhnlich so heiteren, wenn auch manchmal so schlecht gestimmten Faubourg St. Antoine. („Dioskuren".)

Das Denkmal Ifflands, welches König Ludwig von Baiern in Mannheim errichten läßt, ist von dem damit beauftragten Professor Widnmann in München im Modell vollendet worden. Er hat den Genannten im Kostüm seiner Zeit, mit Frack und Kniehosen dargestellt; den Mantel fügte er nur auf Wunsch des Königs bei; doch gestattete die ausschreitende Bewegung, in der die Gestal. gedacht ist, daß der erwähnte Ueberwurf nur die eine Seite des Körpers bedeckt, die andere aber frei läßt. In der Hand hält Iffland eine Papierrolle. Das Antlitz ist leicht empor und etwas zur Linken gewendet. Die Maske zur Rechten deutet auf die Kunst, deren Jünger der durch das Denkmal Geehrte war. Der Guß der zehn Fuß hohen Statue wird in der königl. Erzgießerei zu München vor sich gehen.

Lokales.

Friedrich Haas v. Oertinger, Oberst-Auditor in Pension ist am 30. v. M. plötzlich einem Schlaganfalle erlegen. Der Verstorbene, ein einfacher aber hochgebildeter, vielseitig unterrichteter, an allem Schönen und Tüchtigen warm theilnehmender Kunstfreund und Kunstkenner hatte sich schon vor Jahren mehrfach in verschiedenen Zeitschriften literarisch, auch speziell poetisch bethätigt. In den späteren Jahren seines stillen, aber geistig regen Lebens wendete er sich mit Vorliebe archäologischen Studien zu und richtete hauptsächlich seine Aufmerksamkeit auf die Geschichte der böhmischen Alterthümer. In Hrn. v. Haas haben auch die „Recensionen" einen speziellen Freund und Gönner verloren. Lebhaft erfreut und angeregt durch die Gründung der „Monat-Beilage", verfolgte er die ersten kritischen Schritte derselben mit wohlwollender Theilnahme, trat auch mit zwei kleinen Beiträgen als Mitarbeiter ein (Nr. 9 der „Beilage", Seite 142 über ein Bild von B. Scholz und Nr. 10, Seite 159 über einen „alten Renaissancebau am Graben",) und beschäftigte sich zufällig noch in den letzten Tagen seines Lebens mit den Interessen und mit der im zweiten Jahrgange anzuhoffenden Weiterentwicklung des Blattes.

Die neuerbaute Lazzaristenkirche ist den 7. d. M. durch den Erzbischof Kardinal Rauscher feierlich konsekrirt worden. Sie bildet eine dreischiffige Kirche mit einem doppelten Kreuzschiff und einem Chor, der Hochaltar ist aus weißem Sandstein. Ueber der Mensa baut sich ein Aufsatz, bestehend aus dem Tabernakel und zwei Nischen zu jeder Seite desselben auf, welche von Spitzbogen und Fialen gekrönt sind. Ueber dem Tabernakel erhebt sich die Nische zur Ausstellung des Sanktissimum, das Ganze krönt ein Baldachin, unter welchem die Statue der „Immakulata" thront, unter deren Titel die Kirche geweiht ist. Auch die Kanzel und die vierzehn Kreuzwegstazionen sind aus weißem Sandstein. Nur das Kanzeldach, die Bet- und Beichtstühle sind von Holz. Sechzehn Gasflammen erhellen die Kirche. Acht Kandelaber mit je zwei Flammen sind in den Seitenschiffen an den Stühlen und zwei Kandelaber mit je vier Flammen an beiden Enden des Kreuzschiffes angebracht. Die Kirche hat fünf Ausgänge, drei an der vorderen Fronte und je einen an den beiden Enden des Kreuzschiffes. Die Seitenaltäre sind noch nicht fertig. Ueber der Vierung erhebt sich der Thurm der Kirche, gestützt durch vier massive Pfeiler, welche das Kreuzschiff in zwei Hälften theilen. Der Hochaltar ist ganz einfach, mit hohen schlanken Leuchtern von weißem Metall und Blumenvasen verziert.

Briefkasten: E. L. in Kopenhagen und C. W. in München: Bereits benützt. — F. H. hier: Das Eine benützt, das Andere zur gef. Umarbeitung remittirt. — E. P. hier: Erhalten. — An die Red. der „Dioskuren": Die gewünschte, aus Versehen bei einigen Notizen unterlassene Angabe wird künftig erfolgen. Was den zweiten Punkt betrifft, so sehen wir nicht ein, warum wir unserem Korrespondenten deshalb weniger vertrauen sollten, weil ihm von den „Dioskuren" widersprochen wird.

Verantwortlicher Verleger:
J. Löwenthal.

Druckerei von
J. Löwenthal.

Recensionen

und Mittheilungen über

bildende Kunst.

1863.

Wien.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Inhalts-Verzeichniß.

Aufsätze allgemeiner Gattung.

Was wir wollen 1
Offene Briefe über französische und deutsche Malerei.
Von A. Teichlein. I. 2, 21
" " " II. 70
Ueber die deutschen Kunstakademien. Von Fr. Pecht. I. 33
" " " " " " II. 65
Die Verbindung für historische Kunst 43
Der Styl im heutigen Kunstgewerbe. Von Jakob Falke 49, 68, 131
Zur Charakteristik der nordischen Plastik im 15. Jahrhundert. Von W. Lübke 52
Marat's Tod von J. L. David. Von R. Zimmermann 91
Moderne Kunstbarbarei (W—n) 93
Holbein's Geburtsjahr. Von Alfred Woltmann . . 105
Englische Kritik und deutsche Kunst. Von W. Lübke . 108
Das Pettenkofer'sche Regenerationsverfahren. Von F. Pecht 129
An die Leser 153
Eine bis jetzt unbekannt gewesene Darstellung von Rafael's heiliger Cäcilia. Von A. v. Wolzogen 154, 187
Die achte Versammlung der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft zu Weimar (K.) 172
Lessing's „Huß vor dem Scheiterhaufen" (⁂) . . . 177
Die bildenden Künste in Hamburg. Von G. F. Waagen 179, 195, 212, 226
Die Vermischung der Gattungen, mit besonderer Beziehung auf Plastik und Malerei. Von F. Pecht 185, 201
Die Befreiungshalle bei Kelheim. Von C. v. Lützow 209, 218
Ecce homo in der Dominikanerkirche zu Breslau (W-n.) 213
Münchener Selbstbekenntnisse. Von Anton Springer 217
Ein neuer Rubens in Göttingen. Von F. W. Unger 225
Die Kunst in Amerika. Von J. J. Jarves . 233, 251
Die im herzoglichen Schlosse zu Meiningen befindlichen Gemälde. Von G. F. Waagen . . 236, 253, 275
Das Malerische in der Plastik. Von Adolf Ihenplitz 249
Die Kunst in Spanien. Von Emil Hübner . 260, 265
Ueber Holbein's Todesjahr. Von F. W. Unger . . 273

Aufsätze lokaler Gattung.

Die Restauration des St. Stefansdomes in Wien (***) 5, 17
Aus dem Wiener Kunstleben (P—r.) 76
Das österreichische Museum für Kunst und Industrie. Von R. v. Eitelberger 89
Aus der Wiener Akademie (⁂) 214
Die Kunst im österreichischen Abgeordnetenhause (⁂) . 257

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Schauer's photographische Albums (W. L.) . . . 8
Publikationen der Arundel Society (E.) 9
Sulpiz Boisserée (W—n.) 12
Aesthetik von Dr. Karl Köstlin. Erste Hälfte (X.) . 14
G. Rawlinson, The five great monarchies etc. vol. I. (w.) 14
K. Lind, die mittelalterlichen Kirchen der Minoriten, Augustiner und Karmeliter in Wien (W. L.) . . . 15
Der Schweizer Holzstyl von E. Gladbach (W. L.) 28
Monuments d'architecture Byzanthine en Géorgie et en Arménie par D. Grimm (W. L.) . . . 28
J. C. Robinson, Italian Sculpture of the Middle Ages etc. (E.) 28
Description sommaire des objets d'art faisant partie des collections du duc d'Aumale (E.) 29
Leben Michel Angelo's von Herman Grimm. 2. Thl. Besprochen von W. Lübke 40
Geschichte der bildenden Künste im Königreiche Bayern von den Anfängen bis zur Gegenwart. Von J. Sighart. 1. Abth. (M.) 45
Die antiken Bildwerke in Madrid, beschrieben von Emil Hübner (-t-) 47
Der Kirchenschatz des Münsters in Basel, von Dr. C. Burckhardt und C. Riggenbach (M.) . . 60
Die Chorstühle im Kapitelsaale des Domes zu Mainz, herausgegeben von M. Rohl u. R. Bogler (W.L.) 60
Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, herausgegeben von H. W. H. Mithoff (M.) 61

*

Mittelalterliche Baudenkmale aus Schwaben. Die freie Reichsstadt Ulm. 1. Heft. Herausgegeben von J. Egle (M.) 61
Dr. H. Luchs. Bildende Künstler in Schlesien. Erste Reihe (W-n.) 61
Breslau. Ein Führer durch die Stadt. Von Dr. H. Luchs (W-n.) 61
Albrecht-Galerie. Auswahl der vorzüglichsten Handzeichnungen aus der Privatsammlung des Herrn Erzherzogs Albrecht, photographirt von G. Jägermayer (⁂) 81
Souvenirs de la Galerie Pourtalès. Tableaux Antiques et Objets d'art, photographiés par Gonpil (⁂) 82
Anleitung zum Figurenzeichnen, auf Grundlage eines geometrischen Gliedermann's. Von Heinrich Schöpfer (F. P.) 82
Aus Schinkel's Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen. Mitgetheilt von A. Freih. von Wolzogen. III. Band. (W-n.) 84
Der Styl in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Von Gottfried Semper. II. Band, 1.—7. Lief. (M.) 85
F. Kanitz, Serbien's byzantinische Monumente (S.) . 86
Das grüne Gewölbe zu Dresden. Herausgegeben von L. Gruner (-w.) 87
Sammlung alt-, ober- und niederdeutscher Gemälde in der königl. Pinakothek zu München. Mit Text von J. A. Meßmer. 1. und 2. Lief. (W-n.) . . . 88
Leopold Robert. Nach Feuillet de Conches. Von Edm. Zoller (-t-.) 88
Novitäten des Kunsthandels 88, 100, 143
Les anciens peintres flamands, par Crowe et Cavalcaselle. Traduit de l'Anglais par O. Delepierre, annoté par A. Pinchart et Chr. Ruelens. 2 Bde. (E.) 100
Atti della i. r. Accademia di belle arti in Venezia per l'anno 1862 (E.) 100
History of the modern styles of architecture by James Fergusson (W. Lübke) 108
M. Carrière, die Kunst im Zusammenhange der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit. 1. Bd. (T. N.) 117
K. Lind. Ueber den Krummstab (-s.) 118
Die Technik der plastischen Kunst. Von Ed. Uhleuhuth (□) 118
Friedr. Preller's Odyssee-Landschaften. Von Dr. R. Schöne (-t-.) 119
Göthe's italienische Reise, Aufsätze und Aussprüche über bildende Kunst. Herausgegeben von Chr. Schuchardt. 2 Bände (-t-.) 141
Die Darstellungen der Bibha pauperum, in einer Handschrift des XIV. Jahrhunderts. Herausgegeben von A. Camesina, erläutert von G. Heider (E.) 142
Th. v. Karajan und L. Montoyer, die alte Kaiserburg zu Wien vor dem Jahre 1500 (—s.) . . 142
Masterpieces of industrial art and sculpture at the international exhibition of 1862, by J. B. Waring. Parts 1—12 (—w.) 143
Ernst Rietschel. Von Andreas Oppermann (W. L.) 166
Geschichte der deutschen Freiheitskämpfe in Bildern von G. Bleibtreu und L. Pietsch. 1. Lief. (W-n.) . 168
Italienische Landschaften in Photographien nach Originalzeichnungen von Jul. Schnorr's von Karolsfeld. Herausgegeben von Dr. Max Jordan (x. J.) 182
Rapport de M. le comte de Nieuwerkerke sur les travaux de remaniement et d'accroissement realisés depuis 1849 dans les musées impériaux etc. (-w.) 182
Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Dargestellt v. Dr. W. Lübke (W-n.) 189, 197
Beiträge aus Württemberg zur neueren deutschen Kunstgeschichte, mitgetheilt von Professor Dr. A. Haakh (F. A.) 204
Rembrandt Harmens van Rijn. Par C. Vosmaer (A. S.) 215
Henry Ritter-Album. Mit Text von Wolfg. Müller (A. S.) 215
Sammlung der seltensten Radirungen und Kupferstiche von Meistern aller Schulen, photolithographisch kopirt von den Gebrüdern Burchard. 1. Heft. (A. S.) . 215
Kostümkunde. Geschichte der Tracht und des Geräthes im Mittelalter. Von Hermann Weiß (c. b.) . . 222
The fine arts quarterly review. No. I. (Anton Springer) 229
Gazette des beaux arts. Tom. XV. La chronique des arts et de la curiosité. No. 1—38. (Anton Springer) 229
G. Parthey. Deutscher Bilderaal. I. Band. A-K. (N. E.) 238
El arte en España. Revista quincenal de las artes del dibujo. Tom. 1, 2. Boletin de el arte en España. No. 1—19. (Emil Hübner) . 260, 265
Anatomisches Taschenbüchlein. Von Dr. A. von Zahn 2. verbesserte Auflage (-t-.) 262
Deinokrates. Von Dr. J. H. Krause (-w.) . 263
Jobst und Leimer. Sammlungen mittelalterlicher Kunstwerke aus Oesterreich. 7 Lief. (K. W.) . . . 271
Kunst und Künstler des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Von A. W. Becker (G.—) 279
Rafael's Leben der Psyche. Von tom Dieck; mit Text von Waagen (—w.) 279

Biographien und Nekrologe.

Karl Rahl. Von Fr. Hottner . . 37, 56, 135, 161
Marie Ellenrieder †. Von Fr. Pecht. . . . 159
Friedrich Preller. Von Richard Schöne 241, 258, 266, 274

Kunstberichte.

Berlin (□) 9
Düsseldorf (— n.) 74, 98
München (A. T.) 11, 24
Pest (D) 203
Rom (b.) 26

Korrespondenz-Nachrichten.

Aus Belgien (— r.) 62
Berlin (□) 29, 47, 101, 149, 190, 239
Braunschweig (A. G.) 176
Breslau (A. v. W.) 149
Dresden (J. H.) 30
Dresden (ɤ) 101, 125
Heidelberg (♂) 151
Innsbruck (°r²) 191, 231, 256
Karlsruhe (r.) 78
Karlsruhe (b.) 223
Königsberg (R. K.) 199
Kopenhagen (E. L.) 151
Leipzig (z.) 63, 176, 231
Mühlhausen im Elsaß (L) 263
Stuttgart (⊙) 78, 102, 126, 183, 263, 271
Aus Tirol (ch) 151
Weimar (KS) 127, 152

Kunstausstellungen.

Die Münchener internationale Kunstausstellung (A. Teichlein) 24, 121, 145, 181, 193, 220, 244
Der Pariser Salon von 1863 (o. μ.) 94, 113, 138
Die kirchliche Kunstausstellung in Hohenstein (A. v. Z.) 171

Oesterreichischer Kunstverein.

Januar-Ausstellung 16
Februar-Ausstellung (F. H.) 27
Generalversammlung 32
März-Ausstellung (F. H.) 44
April-Ausstellung 64
Mai-Ausstellung 80
Juni-Ausstellung 103
September-Ausstellung 168
Jahresverlosung und Ausstellung der angekauften Kunstwerke und Prämien 224
November-Ausstellung (H.) 240
Dezember-Ausstellung (H.) 272

Kleine Chronik.

Denkmal Friedrich Wilhelm des Vierten 16
Die Fresken in Speyerer Dom photographirt 15
Brodie's Denkmal Lord Henry Cockburn's 16
„Die Vision des Ezechiel" und „Bacchuskampf" von Genelli 16
Denkmal Friedrich Wilhelm des Dritten in Berlin . 30
Büste Uhland's von Rau 31
Enthüllung der Façade von S. Croce in Florenz 31. 103
Relief Liebig's von Stanger 31
Kölner Dombau 31, 207
„Chronik für bildende Kunst" 31
„Gewerbehalle" 31
Heliochromie 31
Veränderungen im Louvre 31

Kunstanktionen:

München 48
Leipzig 207, 216
Berlin 248
Die Kelheimer Befreiungshalle 48, 207
Ausgrabungen in Pompeji 48
Bereicherung des Berliner Museums 48
Cäsar Willich's Porträt von Richard Wagner . . 48
Hr. v. Quast über Schinkel 63, 79
„The fine arts quarterly review" 63
Schweizerische Kunstausstellung 63
Theodor Horschelt's Skizzen aus dem Kaukasus . . 63
Prager Kunstausstellung 64
Lessings „Huß vor dem Scheiterhaufen" 64
Josef Knabl Professor 64
Photopraphie auf Stahlplatten 64
Polemik 79
W. Lübke über das Denkmal in der Hofkirche zu Innsbruck 97
A. Adam's Handzeichnungen 79
Denkmal Silvio Pellico's 79
Ausstellung des Münchener Vereins zur Ausbildung der Gewerke 79
Das Münchener Schillerstandbild 79
Pariser Kunstausstellung 79
Ludwig der Bayer von K. Knoll 80
Winkelried-Denkmal 80
Statuen der Könige Ludwig I. und Max II. von Bayern 80
Augustusstatue gefunden 103, 128
Rethel's Hannibalzug photographirt 103
A. Carsten's „Geschichte der Argonauten" 103
Kunstindustrielle Ausstellung in Paris 103
Rauch's Mosesgruppe von Wolff vollendet . . . 103
Skandinavische Ausstellungen in London 103
Waagen's „Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen" französisch 103
Ausbau des Regensburger Doms 103, 247
Verein für Geschichte der bildenden Künste in Breslau 128
Museum in Bozen 128
Fund auf Sardinien 128

Neue Kirche bei Teplitz (Schönau) 128
Statue Heinrich's I. in Meißen 128
List-Denkmal in Reutlingen 128
Museum Wilhelm's I. in Amsterdam 128
Louis Gallait 128
Kunstausstellung in Brüssel 128, 240
Schloßbau in Fischhorn 128
Neue Bücher 128
Kunst- und Industrie-Ausstellung in Wiesbaden . . . 152
Rathhausfresken in Aachen 192
Die Karlsruher Kunstschule 207
Lionardo's Grab gefunden 207
Wahlen der Pariser Akademie 216, 240, 279
Zeichnungsausstellung der technischen Schulen Bayerns 216
Denkmal Stonewall Jackson's 231
Société des aquafortistes in Paris 231
Funde in Babylonien 232
Umgestaltung der Pariser École des beaux arts . . 248
Napoleon I. von Seure und von Dumont . . . 248
Shakespeare-Denkmal 264
Ausstellung in Frankfurt a. M. 264
Münchener Bilderbögen 264
Erweiterung des Prager Museums 272
Kunstunterstützung in Hannover 272

Nekrologische Notizen.

Horace Vernet 15
C. L. Frommel. 64
J. Troschel 64
H. Heß 64
H. Hübsch 64
E. Grimm 64
M. Elleurieder 103
M. Rohl 127
Chr. Riggenbach 128
L. Förster 128
J. Leeb 152
W. Mulready 152
K. Fr. A. Rohde 152
E. Delacroix 200
A. Kalide 200
T. Schmitson 200
J. W. Schirmer 200
Ch. R. Cockerell 200
L. Sichling 200
Lukas. 200
Bl. Höfel 200
E. Ruspi 207
A. Brunner 224
A. Unghareli 231
Gyorghi. 247

Lokales.

Photographisches Facsimile-Album der Albrecht-Galerie 16
F Schmidt Dombaumeister bei St. Stephan . . 16
Enthüllung des Ressel-Denkmals 16
Künstlerstipendien 31, 104, 208
K. Rahl Professor 32
Wiener Weltausstellung 32
Vorlesungen des Prof. v. Eitelberger 32
Weibliches Kopfmodell an der Akademie 32
Operhausbau 32, 256
Aquarell-Album von Reifferstein und Rösch . 32, 248
Das österreichische Museum für Kunst und Industrie 48, 232
Projektirte Kunstausstellung der Akademie 64
Der Kupferstecher Schmiedt 64
Künstlermaifest 64
Vorlesungen über die Bedeutung der Kunst 64
Ehrenbecher für Hrn. Camesina 64
Künstlerhaus 64, 280
Ausstellung des Vereins zur Beförderung der bildenden Künste 80
Ein Bild von Machold 80
Stephansdom 80
Brunnen auf der Brandstätte 80, 104
Die Votivkirche 80, 103
Kirche unter den Weißgärbern 103
Kunstgewerbliche Ausstellung im Kunstvereinslokal . . 103
Universitätsgebäude 103
Eugen und Karl Blaas 103
Gemeinderath und Schützenhaus 120
Ludwig-Viktor-Palast 120, 248
Kunstvereins-Ferien 120
Die „Mittheilungen der Centralcommission" 120
Gebetbuch für den Papst 120
Konkurrenz für Feldherrnstatuen zum Arsenal . 120, 144
Kopiensammlung im erzbischöflichen Palast 120
Medaillen von Prof. K. Radnitzky 144
Fr. Schmidt Diöcesanbaumeister 144
Restauration des Verdunes Altars 144
Die Galerie des Belvedere in „The fine arts quarterly review" 144
Ein Gemälde von Fritz L'Allemand 144
Selleny's Madeira 144
Ankauf der Drugulin'schen Ornamentstichsammlung . . 144
Die Konkurspläne zum Kursalon 168
Der Kursalon im Gemeinderath 184, 256
Architekt Hlawka 192
G. Jägermayer's photographische Expedition . . 192
Galvanischer Ueberzug für den Donner'schen Brunnen 192
Kirchengeräthe von Hlawka und Hollenbach . . 200
Rahl's Fresken im Todesco-Palast 200
Schwarzenberg-Denkmal 208
Aus R. Nowack's Atelier 208
Umbau des Burghofes 208
Ausschmückung des Stiegenhauses im Waffenmuseum . 208
Kupferstecher L. Jakoby's Berufung 208
R. v. Eitelberger ordentlicher Professor 208

Preisvertheilung an der Akademie der Künste . . . 216
Ein Werk von Vincenz Pilz 232
Büsten von Christen 232
G. B. Cavalcaselle in Wien 232
Josef von Arneth † 232
Akademisches Gymnasium 248
Stadthaus 256
Aufnahmen der Architekturschüler des Prof. Fr. Schmidt 256
Schubert-Monument 256, 264
Neubau der Gesellschaft der Musikfreunde 264
Christian Mayer's „Jo" 280

Geschäftliche Notizen des Anzeigers.

Bildhauer-Konkurrenz des Londoner Kunstvereins Zu Nr. 11
Ausstellungen im South-Kensington-Museum . . „ „
Gemälde-Ausstellung in Tilsit . . . . . „ „
Leitner's Gedenkblätter . . . . . „ „
Ausstellungs-Cyklus der vereinigten Kunstvereine von Regensburg, Bamberg, Würzburg und Wiesbaden „ 21
Ausstellung der „Société des Amis de Lyon" . „ „
Die westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine . „ „
Photographischer Preis . . . . . „ „
Der norddeutsche Gesammtkunstverein . . . . „ „

№ 1. Wien.
Zweiter Jahrgang. Januar 1863.

Recensionen

und Mittheilungen über

bildende Kunst.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht

Jeden Monat erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung: 1 fl. oder 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik" erscheint wöchentlich eine Nummer: Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider Blätter zusammen: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Rthlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, wie auch durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Was wir wollen. — Offene Briefe über französische und deutsche Malerei I. — Die Restauration des St. Stephansdomes I. — Photographie und graphische Künste. — Transparentgemälde in Berlin. — Aus der Münchner Künstlerwelt. — Kunstliteratur (Boisserée, Köstlin, Rawlinson, Lind) — Kleine Chronik. — Lokales.

Was wir wollen

Die moderne Kunstkritik spielt gar zu gern die Rolle des Herrn Famulus Wagner: sie gräbt mit gieriger Hand nach den Schätzen der echten Kunst und glaubt vergnügt, sie in den Regenwürmern des Gedankens, der Tendenz, der Symbolik, des Nationalen oder Zeitgemäßen gefunden zu haben.

Der Werth eines Kunstwerks wird aber nicht durch die Eigenschaften bestimmt, die eben so gut den Werth poetischer, philosophischer, theologischer oder gar politischer Erzeugnisse ausmachen könnten. Er liegt vielmehr in den Eigenschaften, welche das Kunstwerk von jenen Produkten unterscheiden, welche ihm ganz specifisch eigenthümlich sind.

Es kann ein Kunstwerk einen großen Gedanken versinnlichen, eine treffliche Tendenz predigen, eine tiefe symbolische oder allegorische Bedeutung haben, einen höchst nationalen oder zeitgemäßen Stoff behandeln, und bei alledem herzlich schlecht, ein ganz werthloses Machwerk sein. Ist es dagegen großartig koncipirt, vortrefflich gemalt, meisterhaft gezeichnet, beim allereinfachsten Inhalt künstlerisch wahr, tief und innig empfunden, oder auch nur Eines von diesen, so wird es einen bleibenden Werth in Anspruch nehmen können; — nur die Eigenschaften, welche ihm diesen Werth verleihen, werden allemal in der Vollendung seiner künstlerischen Erscheinung zu Tage treten. Die Intention, der Gedanke können erst in zweiter Linie in Betracht kommen.

Die künstlerische Idee unterscheidet sich eben wesentlich von dem, was man mit Worten ausdrücken kann. Sie ist ein Geschautes, nicht ein Gedachtes; sie läßt sich so wenig beschreiben wie die Melodie in der Musik, der sie überhaupt viel näher verwandt ist als dem abstrakten Gedanken. So wenig daher Jemand Musikkenner sein wird, der die Oper nur nach dem Text beurtheilen kann, aber kein musikalisches Gehör hat, so wenig kann Demjenigen die Kunstkennerschaft und die Befähigung zur Kunstkritik zugesprochen werden, der eine lediglich gelehrte Bildung besitzt, und über der Gewohnheit, Alles gedanklich aufzufassen, die Gelegenheit versäumt hat, sich die schwierige Kunst des Sehens anzueignen. Denn ein Solcher will die Kunstwerke lesen und nicht schauen; was er nicht lesen kann, das ist für ihn oft gar nicht vorhanden.

Diese Art von Kritik hat denn auch einen höchst nachtheiligen Einfluß auf die Kunst ausgeübt. Denn da sie sich so häufig mit dem Wollen, mit der Intention der Künstler begnügte, so thaten dies die Künstler mehr oder weniger auch, und vergaßen dabei gar zu oft, daß Kunst von Können abstammt.

Sie daran wieder zu erinnern, soll das beständige Streben unseres Blattes sein, sowohl indem es das

neu Auftauchende unparteiisch an seinen Platz stellt, als auch indem es die der künstlerischen Produktion günstigen Bedingungen erörtert.

In letzterer Beziehung wird die Besprechung der Kunstzustände über haupt, der heimischen Kunstthätigkeit insbesondere, zu unseren wichtigsten Aufgaben gehören. Wir werden vor Allem zu untersuchen haben, ob und in wiefern die Organisation der Kunstthätigkeit und der betreffenden Institute den Bedürfnissen der Kunst, der Künstler und des Publikums entspricht. Zugleich wird es unser Bestreben sein, die bedeutenden Künstler unserer Zeit in statistisch-historischen Darstellungen ihres Lebens und ihrer Werke den Lesern vorzuführen und so das Blatt allmählig zu einem Repertorium quellenmäßig gewonnener Daten über die zeitgenössische Kunst zu entwickeln.

Der geistige Zusammenhang der Kunst mit dem innern Leben und den wichtigsten Bedürfnissen der Gesellschaft soll dabei stets im Auge behalten werden. Die Kunst hat nicht die Bestimmung, etwa die Menschen patriotisch, liberal, aufgeklärt, fromm, gottselig, wohl gar katholisch oder protestantisch zu machen. Die Muse hat ja „zu begleiten, nicht zu leiten". Aber eben deshalb müssen wir strenge darüber wachen, daß sie nur das Aufstrebende, Lebenskräftige, Zukunftreiche begleite, daß sie auch vorwärts, nicht mit romantischer Schwärmerei stets rückwärts blicke. Die Schönheit haftet am Jugendlichen und Kräftigen, nicht am Alten und Verlebten; und die Schönheit bleibt doch ewig das letzte Ziel der Kunst.

Eine gesunde Kunst ist ohne ein gesundes Handwerk nicht denkbar. Beide finden ihre natürliche Verbindung in der Kunstindustrie. Bei dieser ist es wieder das künstlerische Element, wodurch sie sich vom rein mechanischen Schaffen unterscheidet. Wenngleich wir von dem kunstgewerblichen Produkte vor Allem verlangen müssen, daß es zweckentsprechend sei, so darf darüber doch die Forderung der Schönheit nimmermehr vergessen werden.

Wir werden deshalb darauf zu achten haben, daß die kunstindustrielle Thätigkeit mit allen soliden Mitteln der Technik den wirklichen Lebensbedürfnissen der Zeit Rechnung trage. Zugleich soll es aber unsere stete Sorge sein, sie daran zu gemahnen, daß sie den Geschmack der Masse zu veredeln hat, indem sie ihm zu dienen scheint.

Auch auf diesem Boden werden wir unsere Thätigkeit in die Kritik der Leistungen und in die Erörterung der Zustände theilen und überhaupt den gegenseitigen Pflichten und Rechten aller betheiligten Faktoren des Kunstlebens genaue Rechnung tragen.

Die gerechten Anforderungen des Publikums werden hiebei ganz speziell im Auge zu behalten sein. Wir betrachten uns als einen Theil desselben, als sein Organ, nicht als das der Künstler. Denn eine tüchtige Kunst ist nur in einem Volksleben möglich, das ihr kräftige Impulse gibt. Darum muß auch die Kritik in stetem geistigen Zusammenhange mit dem Volks- und Zeitbewußtsein bleiben, dessen lebendige Interessen zu wahren und zu vertreten ihre höchste, edelste Aufgabe ist.

Offene Briefe
über französische und deutsche Malerei.
Von **A. Teichlein.**

I.

> Inventez, concevez pour ceux qui ne savent pas lire; écrivez pour ceux qui savent écrire. (Béranger.)

Die Weltausstellung im Jahre 1855 war es welche mich nach Paris zog. Ich kam an mit allem Reisegepäck eines guten Deutschen. Wenn die Sonde des Grenzwächters bis in den Nachtsack der Ideen hinabreichte, würde sie in dem meinen auf eine anständige Ausstattung an mehr oder minder soliden ästhetischen Grundsätzen und christlich-hellenischen Formeln gestoßen sein, mit deren Hilfe ich mir ein stichhaltiges Urtheil über die französische Schule zu bilden dachte, das, wie ich insgeheim wünschte und hoffte, nicht gar zu grell gegen die mitgebrachten patriotischen Vorurtheile abstechen sollte.

Um nach gewissen hergebrachten Ideen zu urtheilen, gilt es vor Allem, Wahl und Auffassung der Gegenstände in's Auge zu fassen; denn der Gedanke knüpft sich von selbst an den Gedanken, und das Wort und seine Formeln wissen wohl, warum sie sich am liebsten an das Sagbare hängen. Diesen kunstgerechten Maßstab kunstgerecht anzulegen, dazu gehört aber Muße und Sammlung. Die Pariser Weltausstellung zählte bekanntlich gegen sechstausend Kunstwerke, und ich hatte nur mehr drei Wochen bis zu ihrem Schlusse vor mir. Wer hätte es da wagen wollen, sich mit dem Kataloge in der Hand der Reihe nach in jedes Einzelne zu vertie-

fen und das auf die Gefahr hin, die kostbaren drei Wochen an dreitausend Alberuheiten zu verschwenden, und für die beachtenswerthe Hälfte der Ausstellung keine Zeit mehr übrig zu behalten. Da war denn guter Rath theuer für einen germanischen Denker und kein anderes Auskunftsmittel zu finden, als sich dem Instinkte des Malers zu überlassen, dessen Auge von selbst auf alle dem verweilt, was das Ansehen eines guten Bildes hat. So lehrte die Noth mich zum ersten Male in meinem Leben, ohne vorbedachtes Nachdenken, Malereien vor allen Dingen als Malereien anzuschauen. Diesem Umstande habe ich den Umschwung zuzuschreiben, welchen meine Kunstanschauung seither erlitten hat, und jede wesentliche Modifikation meines ästhetischen Glaubensbekenntnisses habe ich aus der Pariser Weltsausstellung zu datiren.

Es läßt sich einwenden, daß das Alles im Grunde nur aus der Noth eine Tugend machen heiße, daß jenes Verfahren einer massenhaften Ausstellung gegenüber zwar zu entschuldigen sei, immerhin aber auf einer zweideutigen Ursache beruhend zu bedenklichen Resultaten führen könnte Und in der That, ich bekenne es, die unmittelbare Folge der rapiden Oberflächlichkeit des kritischen Touristen strafte sich auch für's Erste durch einen Enthusiasmus für die französische Schule, welcher eben so maßlos war, als der patriotische „Katzenjammer", welcher mir aus ihm entsprang. Ich kann daher nicht umhin, neuerdings den oft wiederholten Seufzer auszustoßen über Alles, was dem Institute der Ausstellungen und Galerien ein für allemal Zweckwidriges anklebt; denn noch heute verhehle ich mir nicht, daß die Mangelhaftigkeit der genannten Einrichtungen, welche selbst durch die zweckmäßigste Anordnung einer an sich ungleichartigen Bildermasse niemals ganz zu besiegen ist, bedeutsam zurückweise auf die monumentale Kunst, in welcher vom Hause aus stets das Bildwerk dem Raum und der Raum dem Bildwerk angemessen ist, so daß es niemals an jener Ruhe und Sammlung fehlen kann, welche das Kunstwerk kennzeichnen und welche die Grundbedingungen des Kunstgenusses sind.

Gesetzt aber auch, die sogenannte monumentale Malerei sei ein für allemal das höchste, wünschenswertheste Feld unserer Kunst; gesetzt, es liege selbst in unserer Macht, abermals eine neue Aera, ja wohl gar ein goldenes Zeitalter, ein tausendjähriges Reich der sinnreichen Wandmalerei wie mit einem Zauberschlag herbeizuführen: würden wir alsdann auch wünschen dürfen, daß mit dem nämlichen Schlage die Mauern unserer Museen einstürzten und alle dort aufgespeicherten Kunstschätze unter ihrem Schutte begrüben? Und doch müßten wir es, um konsequent zu sein; wir dürften sie nicht dulden in einer neuerdings einheitlich von monumentalem Geiste durchdrungenen Welt; wir dürften sie nicht dulden die müßigen „Galerie- und Kabinetsstücke". Wo aber wäre ein Fanatiker der monumentalen Zweckmäßigkeit zu finden, welcher vor einem so barbarischen Bilderstturme nicht zurückschreckte, und nicht erröthete, die Dresdener Galerie oder den Louvre als die widersinnigen Produkte antiquarischer Sammelei, als die nothdürftigen Herbergen jener Bilderfabrikanten zu bezeichnen, welche unsere Altvordern, denen der Zopf hinten hing, die „unsterblichen Meister der Renaissance" zu nennen pflegten.

Und gleichwohl gab es eine Zeit, da unter deutschen Malern der Besuch der Galerieen fast gänzlich aus der Mode gekommen war, und gleichwohl gibt es noch jetzt manchen berühmten Meister an der Isar und an der Spree, der an Tizian und Paolo Veronese nichts besonders Erbauliches findet! Ja in Düsseldorf soll man es sogar als einen dem selbständigen Aufblühen der Schule besonders günstigen Umstand erachtet haben, daß ihr die Galerie durch Verpflanzung nach München frühzeitig aus dem Wege geräumt worden war. Alle diejenigen nun, welche eine Galerie nicht ohne ein gewisses Mißbehagen betreten können, muß ich auf den anscheinend nicht minder zweideutigen Konzertsaal hinweisen, und ich zweifle nicht, daß wir uns verständigen werden; denn auf Mozart und Beethoven verstehen wir Deutsche uns denn doch etwas besser, als auf Rubens und Rembrandt. In dieser Rücksicht erlaube ich mir einige musikalische Seitenblicke.

Wer jemals einen Konzertsaal nicht etwa blos in der Absicht betreten hat, die dort versammelte schöne Welt zu sehen und sich ihr zu zeigen, wer wirklich ins Konzert ging, eine Beethoven'sche Symphonie zu hören, der wird zugestehen, daß er es seiner persönlichen Schwäche, nicht aber dem Konzertsaal und der Kunstgattung zuzuschreiben habe, wenn ihn seine Zerstreutheit nicht zu dem erwarteten Genusse kommen ließ. — Sollte man nicht auch zugestehen müssen, daß mit den bekannten Plagen über die Zweckwidrigkeit der Galerieen gleichfalls nur auf den Sack geschlagen werde, während das Lastthier gemeint ist? Aber hören wir weiter, ob uns die musikalische Parallele nicht auf einen viel wichtigeren Punkt führt.

Das gesammte musikalische Deutschland weiß, daß

*

die Symphonie nichts weniger als eine zweckmäßige Tanz- oder Kirchenmusik, sondern reine, selbständige, von jedem Nebenzwecke befreite Musik ist, und daß eben darum die Symphonie, wie das Streichquartett und die Sonate, die echten „Galerie- und Kabinetsstücke" dieser Kunst, die höchste Form der Musik sind, weil sie keine anderen als rein musikalische Ideen ausdrücken, keinen sagbaren Gedanken *neben* dem musikalischen zum Thema haben, sondern der Kunstgehalt der Musik selbst ihr einziger und ausschließlicher Inhalt ist. Höchst bezeichnender Weise zählen zu den Lieblingssymphonien der Kunstfreunde gerade diejenigen, welche durchaus kein Programm, ja nicht einmal einen Titel haben. Sie heißen schlechthin A-dur-, C-moll-Symphonie. Sollte das nicht darauf hindeuten, daß gerade diejenigen Kunstwerke, welche am absolutesten den Gehalt einer Kunst in seiner vollen Eigenthümlichkeit darstellen, in der That die vollkommensten seien, und darum den Eingeweihten den höchsten und reinsten Genuß bereiten, welchen gerade diese und keine andere Kunst zu bieten vermag?

Nun ist freilich Malerei nicht Musik, von welcher letzteren schon *Goethe* gesagt hat, daß „sie die Würde der Kunst am eminentesten darstelle, weil sie gar keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte, weil sie ganz Form und Gehalt ist." In der Malerei dagegen, das ist nicht zu leugnen, vollzieht sich die Tilgung alles Stoffgehaltes und Stoffinteresses in der Darstellung des reinen Kunstgehaltes und Kunstinteresses niemals so vollständig, wie in der Musik; dies liegt in ihrem Wesen, das am Sichtbaren, also allerdings Stofflichen hängt und zwar mit Hingebung und Liebe daran hängen muß. Eine Frage aber muß gleichwohl aufgeworfen werden, obschon sich uns hier mehr Fragen aufdrängen, als augenblicklich zu lösen sind. Und diese Frage heißt: Sollten wir immer und ewig die alten Koloristen mit einem zweideutigen halbscheuen Blicke betrachten müssen, weil man ihnen nachsagt, sie hätten ihre Gegenstände mit Willkür und Gleichgiltigkeit als einen bloßen *Vorwand* zur Ausübung ihrer Kunst gewählt und behandelt? Oder aber ist es vielleicht an der Zeit, sich einzugestehen, daß sie gerade dadurch das große Ei des Kolumbus auf seine breiteste und sicherste Basis gestellt haben, daß sie sich über die heut zu Tage so berüchtigte Frage, *was* man malen solle, möglichst wenig den Kopf zerbrachen und dafür sich mit der ganzen Kraft ihrer künstlerischen Intelligenz auf das *Wie* der Malerei warfen? — So viel ist gewiß, daß ihnen eben diese geniale, heitere Sorglosigkeit rücksichtlich alles Gegenständlichen in der That desto mehr Zeit und Kraft zu künstlerischer Strenge und Gediegenheit übrig ließ, so daß sie alles das am vollendetsten zu leisten im Stande waren, was sich nur immer im Reiche des Lichtes und durch keine andere Kunst als gerade durch die Malerei leisten läßt.

Aus Allem aber, was man immer für und wider den Konzertsaal und die Galerieen, für und wieder die Symphonie und die Koloristen sagen möchte, wird immer hervorgehen, daß die Künste, auf einer gewissen Entwicklungsstufe angelangt, jeden Nebenzweck abstreifen und Erscheinungen hervorbringen, welche überall und nirgend zu Hause sind, welchen ein eigens ihrem Genusse bestimmtes Gebäude errichtet werden muß, und in welchem nur Derjenige den gewünschten Genuß findet, der die erforderliche Sammlung nicht erst an Ort und Stelle erwartet, sondern mitbringt. Streng genommen bedürfen freilich jene seltsamen Kunstwerke eigentlich gar keines Obdaches; denn sie haben sich gleichsam ihr eigenes Haus gebaut, das sich nicht anders zu ihnen verhält, als des Menschen Leib zu seiner Seele. Insoferne sind allerdings unsere Versammlungsorte des Kunstgenusses ein armseliger Nothbehelf; denn die wahre und bleibende Stätte der vollendetsten Produkte der Kunstgeschichte ist nirgends anders zu suchen, als in dem gereiften Kunstsinne hochgebildeter Völker und Jahrhunderte, von welchen und für welche sie geschaffen sind. Eben darum ist aber auch eine möglichst wohlgeordnete Gemäldegalerie immerhin eine schöne, ja eine sinnreiche Einrichtung, denn sie ist die wahre Herberge der kunsthistorischen Gerechtigkeit, das gastfreie Obdach, unter welchem eine dankbare Nachwelt das unsterbliche Theil aller derjenigen Künstler aufnimmt, welche sich in ihren Werken selbst, aus dem ihrer Kunst eigenen Materiale, ihr eigenes Denkmal zu formen gewußt, welche denn doch so recht eigentlich zu *denkmalen* verstanden haben.

Alle solchen Kunstwerke, welche auf den Konzertsaal oder das Museum angewiesen zu sein scheinen, im Grunde aber frei auf sich selbst beruhend dastehen, alle solchen Kunstwerke haben sich denn auch ihrer Natur nach dergestalt abgeschlossen in ihrem stolzen Eigenthum, diesem Bauwerk einer wahrhaft unbeschreiblichen Ordnung, daß sie nur Demjenigen zugänglich sind, der ganz Aug' und Ohr für sie ist, und *der Sehen und Hören gelernt hat*. Wer hier einzudringen sucht durch ein gewisses Hinterpförtchen der dilettantischen Deutelei, der kritischen Bequemlichkeit oder Verlegenheit, wer die freie

Kunst an dem armseligen Schnürchen fassen will, mit welchem sie an die Fesseln der Zeitlichkeit geknüpft ist, wer die Idee selber von ihrer stofflichen Seite auffaßt: der wird just vor den Idealen der Musik und Malerei zurückschrecken und wird ewig irre werden an den unerklärlichen Wundern der Symphonisten und Koloristen; denn er verliert sich unfehlbar in ein Labyrinth ohne Ausgang, und hätte er den rothen Faden unserer Katheder-Helden um alle zehn Finger gewickelt. Mögen Andere sich darin gefallen, der Objektivität selber ihre subjektiven Interpretationen aufzubinden, und mag man sie darum für geistreicher als den schaffenden Genius selbst halten! Mögen Andere die Kunst inhaltlos schelten, wo die Ideen nicht mit Händen zu greifen und der Wortkram redseliger Gedankenjäger an der Grenze seines Witzes ist!

Für meinen Theil kann ich mich nur darüber freuen, daß ich in Frankreich — wenigstens Werke de Malerei anschauen gelernt habe.

Jetzt lassen Sie mich auf die Pariser Weltausstellung und ihren Eindruck zurückkommen.

(Schluß folgt.)

Die Restauration des St. Stephansdomes in Wien.

I.

*** Die Liebe der Wiener zum St. Stephansthurm hat eine sprichwörtliche Berühmtheit erlangt. In guten und schlechten Versen, in anmuthigen und langweiligen Touristenschilderungen wurde oft genug auf diese Thatsache, als auf einen eigenthümlichen Zug der Wiener Gemüthlichkeit hingewiesen und man machte uns sogar glauben, daß wir den Zeitpunkt nicht überleben würden, wo das Weichbild der Stadt seiner schlanken, das Donauthal weithin beherrschenden Spitze beraubt sein werde. Der gefürchtete Zeitpunkt ist im Jahre 1861 eingetreten. Rasch stiegen die Gerüste zur Abtragung des schadhaft gewordenen Helmes empor und ebenso rasch verschwanden sie wieder, nachdem der Thurm zur Ruine geworden war. Melancholisch ragte er in die Lüfte — ein Symbol der Zerstörungswuth der Stadterweiterungskommission, die nichts verschont, was ein charakteristischer Faktor des alten Wien ist.

Es ist uns nicht bekannt, daß durch dieses Ereigniß die Gemüther der Wiener tief ergriffen worden wären; mit auffallender Theilnahmlosigkeit ging es vorüber, nur die Feuilletonisten einiger Tagesblätter knüpften daran die üblichen Leichenreden. Und doch wurden mächtige Hebel in Bewegung gesetzt, um der Restauration des Domes und insbesondere dem schleunigen Wiederaufbaue des Thurmhelmes die Theilnahme der Bevölkerung zuzuwenden. So erließen der Erzbischof und der Bürgermeister von Wien Aufrufe zur Herbeischaffung der Geldmittel, auf die historische und künstlerische Bedeutung des Bauwerkes hinweisend. „Schon lange dachte ich daran", schrieb Kardinal Rauscher am 7. Oktober 1860, „das Kunstgefühl, die vaterländische Gesinnung und die heiligsten Erinnerungen der Oesterreicher anzurufen, um zur schnelleren Förderung der Restaurirung des St. Stephansdomes eine kraftvolle Unterstützung zu erlangen. Ich hoffte hiezu eine Zeit zu finden, in welcher man, einer friedlichen Entwicklung sicher, den Zierden des Lebens sich ungestört zuwenden könnte. Allein immer drohender schritten die Ereignisse heran. Auch jetzt ist noch kein heilbringender Umschwung erfolgt; wir stehen einer umwölkten Zukunft gegenüber. Dennoch will ich nicht länger säumen und ich bitte Alle, welchen der großartige Bau und die Kaiserstadt, deren Schmuck er ist, am Herzen liegt, mich nach Vermögen mit Beiträgen zu unterstützen, damit der südliche Thurm schnell wieder emporsteigen und das Werk der Erinnerung unaufgehalten fortschreiten könne." Und in einem, wenige Tage später erschienenen Aufrufe des Bürgermeisters Freiherrn v. Seiller an die Bewohner Wiens lesen wir folgende Apostrophe: „St. Stephan, unser altersgrauer Münster, an dessen Westfaçade schon die nach dem Oriente wallenden Kreuzfahrer vorüberzogen, auf dessen hohem Thurme Rüdiger von Stahremberg, der heldenmüthige Vertheidiger Wiens, seine Pläne zur Vernichtung der türkischen Horden entwarf; — St. Stephan, der Stolz deutscher Baukunst, das Wahrzeichen der bedeutendsten alten Steinmetzhütte Deutschlands, soll auch fernerhin in seiner ursprünglichen Herrlichkeit erhalten und, sowie durch Jahrhunderte, der ernste Zeuge unserer Geschicke bleiben." Diese lebhaften Gefühlsäußerungen blieben allerdings nicht ohne Erfolg. Abgesehen davon, daß der Kaiser die ursprünglich auf fünf Jahre angewiesene Summe von je 50,000 Gulden auf weitere fünf Jahre erstreckte und der Gemeinderath von Wien für die Dauer der Restauration einen Jahresbeitrag von 15,000 Gulden anwies, gaben der Erzbischof und der Bürgermeister selbst glänzende Beispiele von Opferwilligkeit, indem Ersterer die Summe von 15,000 Gulden und Letzterer

die von 10,000 Gulden aus eigenen Mitteln zur Verfügung stellten; einzelne Mitglieder des kaiserlichen Hofes und des Adels, dann einzelne Korporationen und Institute betheiligten sich bei diesem Zwecke mit erheblichen Beiträgen — ja es fehlte selbst nicht an Produktionen in den Theatern, Konzertsälen und anderen Belustigungsorten; aber die Theilnahme der Bevölkerung im Allgemeinen war dennoch eine äußerst geringe, kaum nennenswerthe im Hinblick auf den großen patriotischen Zweck, und sie ist es auch heute noch. Kaum, daß nach Verlauf von mehreren Monaten ein sehr magerer Ausweis über neue eingelaufene Jahresbeiträge zur Oeffentlichkeit gelangt.

Hat Wien wirklich jedes Interesse an seinem bedeutendsten, zum Theil noch aus der Epoche seines Wiegenalters herstammenden Denkmal eingebüßt? Hat es kein Gedächtniß mehr dafür, daß jene Façade mit den beiden kegelförmigen Thürmen, dem bunten phantastischen Schmuck der Wände und dem prachtvollen, im reichsten Schmucke romanischen Laubwerkes prangende Portale, Jasomirgott, jener thatkräftige Fürst aus dem Geschlechte der Babenberger erbaut hat, der es zuerst gewollt, daß Wien die mächtigste Stadt zwischen der Ostsee und dem adriatischen Meere werden sollte, und der den ersten lebhaften Handelsverkehr mit Byzanz angeknüpft hat? Hat nicht Rudolf IV., jener unternehmende, ideenreiche Fürst, der die alma mater unserer Stadt und zahlreiche andere Stiftungen ins Leben gerufen, den Ausbau des Domes am mächtigsten gefördert? Ist es wirkliche Theilnahmlosigkeit, oder waren es bisher Eindrücke und Einflüsse anderer Art, um deretwillen man sich gegenüber dem ganzen Restaurationswerke so kühl und gleichgiltig benahm?

Es läßt sich nicht leugnen, daß die Zeitverhältnisse dem Beginne des ganzen Unternehmens wenig günstig waren. Als man an das gewaltige Werk — und zwar insbesondere an die wichtige Frage der Abtragung der Thurmspitze — schritt, lastete auf ganz Wien eine äußerst gedrückte politische Atmosphäre, ein sehr unbehagliches Verhältniß zwischen Regierung und Volk, und es war vorzugsweise eine entschiedene feindliche Strömung gegen den Urheber und Vertreter des berüchtigten Konkordats vorherrschend. Wie viele scheuten sich nicht, ihr Schärflein beizutragen, nur aus dem — allerdings ungerechtfertigten — Grunde, um nicht mit dem Präses des Dombau-Komités in irgend welche, wenn auch blos mittelbare, Berührung zu treten! Wie schwer drückte das Unglück von Solferino auf alle Gemüther und wie furchtbar wucherte im Publikum der Same des Mißtrauens nach jenem skandalösen Prozesse, der für den Glauben an die öffentliche Moral ein zweites Solferino geworden war! Nebst diesen Ursachen scheint aber noch ein anderer Faktor auf die stumme Theilnahme an der Restauration des Stephansdomes bedeutend eingewirkt zu haben. Man fühlte in den weitesten Kreisen, daß die Arbeiten nicht in der Art gefördert wurden, wie es die künstlerischen Bedürfnisse wünschenswerth machten, daß gewaltige Meinungsverschiedenheiten zwischen den leitenden Persönlichkeiten am Dome und einem absichtlich ferne gehaltenen Kreise von Kunst- und Alterthumsfreunden vorhanden seien und daß man der öffentlichen Meinung in gewissen Kreisen in keiner Beziehung Rechnung zu tragen geneigt sei. Oder um die Verhältnisse mit kurzen Worten zu kennzeichnen — es mangelte an dem nöthigen Vertrauen zu den eigentlichen Trägern des Restaurationswerkes.

Wie dies gekommen und wer an dieser peinlichen Sachlage zunächst die Schuld trägt, wollen wir so offen und rückhaltslos erörtern, als es uns die Kenntniß der verschiedenartigen Beziehungen ermöglicht. Der gegenwärtige Moment, in welchem durch einen traurigen Zwischenfall ein wichtiger Abschnitt in dem Gange der Restauration eingetreten ist und ein neuer Dombaumeister an die Spitze des ganzen Unternehmens tritt, scheint uns zu eingehenden Erörterungen und Betrachtungen besonders geeignet zu sein.

In den Anschauungen über die Zeitpunkte einer zweckentsprechenden Restauration von mittelalterlichen Kunstdenkmalen ist offenbar ein der Sache sehr zu Gute kommender Läuterungsprozeß eingetreten. Man vergißt über die zur Anwendung kommenden Mittel nicht den Zweck des Ganzen, geht weniger rigoros, aber dafür unbefangener zu Werke und ist bemüht, den heißblütigen — nicht immer aus den lautersten Motiven entspringenden — Eifer einiger Architekten, den ein bekannter Kunstforscher sehr treffend mit dem Worte: „Restaurationsfieber" bezeichnet hat, im Interesse der Erhaltung der alten Bauwerke merklich zu dämpfen. In den ersten Jahren der erwachenden Theilnahme für die Ueberreste der bedeutendsten Kunstepoche der christlichen Zeit stand es allerdings am schlimmsten mit der Erhaltung unserer alten Kunstbauten. Weder die Kunstfreunde noch die Künstler selbst besaßen eine genügende detaillirte Kenntniß des romanischen und gothischen Styles, ja sie waren über gewisse Detailfragen noch so voll-

ständig im Unklaren, daß für sie die Beantwortung der Frage: „Wie soll der eine oder andere Theil eines alten Münsters oder einer alt n Burg stylgemäß restaurirt werden?“ sehr schwierig, ja in gewisser Beziehung sogar unmöglich war. Befand man sich doch nicht einmal mit der Terminologie der mittelalterlichen Baustyle im Rei' nen und spukte doch eine gräuliche Verwirrung in den Köpfen unserer sogenannten praktischen Architekten und Ingenieure über byzantinische und romanische Kunst. Wir wollen zur Charakteristik des geringen Verständnisses der mittelalterlichen Kunst nur eines speziellen Falles erwähnen, der damals mit allem Ernste vorgetragen wurde, uns aber heute ein ironisches Lächeln abnöthigt. Wenige Meilen von Wien entfernt steht die romanische Kirche zu Schöngrabern, ein Bau, der durch seine ausgeprägte Stylrichtung keinen Zweifel übrig läßt, daß er im XII. Jahrhundert entstanden ist, und sich von ähnlichen Bauwerken in Oesterreich nur dadurch unterscheidet, daß an der Chorapsis eine Fülle von figuralischen Skulpturen angebracht ist. So erblickt man auf der einen Wandfläche einen Baum mit zwei nackten Figuren, von denen die linksstehende, männliche Figur die Hand gegen den Baum ausstreckt, um, wie es scheint, eine Frucht zu pflücken, und an der linken Schulter von einer in knieender Stellung herbeieilenden Figur erfaßt wird, während die rechtsstehende, weibliche Gestalt mit der linken Hand eine Frucht zum Munde führt, mit der rechten die Blöße zu decken sucht und an der Schulter von einem drachenähnlichen Thiere erfaßt wird. An einer anderen Wandfläche sieht man eine knieende Gestalt mit langen Haaren; der rechte, mit einem Beile bewaffnete Arm ist zum Schlage erhoben und an eben diesem Arme ist ein Hund gefesselt, während die linke Hand in den Rachen eines Löwen greift. Wieder auf einer anderen Wandfläche ist der Kampf eines Mannes mit einem Bären dargestellt u. s. w. Im Ganzen sind an der bezeichneten Stelle ungefähr zwölf verschiedene Vorstellungen. Der phantasiereiche Orientalist Hammer veröffentlichte nun vor ungefähr vierzig Jahren in seinen „Fundgruben des Orients“ einen Aufsatz, worin er den Beweis führte, daß die Kirche von Schöngrabern ein Templermonument sei, und daß in den an der Chornische angebrachten Bildwerken zum Theil jene gnostischen Geheimlehren in symbolischer Weise zum Ausdrucke gelangt seien, wegen welcher der Templerorden in Anklagestand versetzt und seinem traurigen Ende zugeführt wurde. An dieser Anschauung hielten auch spätere Schriftsteller, befangen durch die Autorität Hammer's, fest und fanden bis in die neueste Zeit keinen Widerspruch. Erst Gustav Heider, der sich um das Studium der Kunstarchäologie in Oesterreich so hervorragende Verdienste erworben und einem richtigen Verständnisse der mittelalterlichen Kunstsymbolik in Deutschland Bahn gebrochen hat, wies vereint mit Feil in seiner 1855 erschienenen Monographie über die Kirche zu Schöngrabern das Irrthümliche und Verkehrte der bisherigen Ansichten mit der Macht wissenschaftlicher Gründe nach. Während Feil mit historischen Beweisen den Unsinn bekämpfte, daß die Kirche ein Templermonument sei, weil nämlich nichts darauf hindeute, daß vor dem XIV. Jahrhundert je Templer in Schöngrabern gewesen seien, setzte Heider mit archäologischen Gründen fest, daß die Kirche, ein einfacher romanischer Bau, im XII. Jahrhundert, in der Blüthezeit des romanischen Styles, erbaut wurde, und daß die freilich sehr rohen Bildwerke jenem Ideenkreise der christlichen Symbolik angehören, welcher an zahlreichen anderen kirchlichen Gebäuden dieser Kunstepoche anzutreffen ist. Aehnliche Fälle kunstgeschichtlichen Irrthums, und zwar vorzugsweise in Bezug auf die Feststellung der Bauzeit einer Kirche, gab es noch vor zwanzig Jahren nicht blos in Oesterreich, sondern in ganz Deutschland. Daß daher auch bei Restaurationen schreiende Mißgriffe vorkamen, darf nicht Wunder nehmen und jener wenig abgeklärten Epoche nicht allzu stark zum Vorwurf gemacht werden.

Das zweite Stadium der Restaurationsepoche war jenes, wo durch den zelotischen Eifer einiger Kunstdilettanten und Künstler, im Bunde mit den Ultramontanen die historische Bedeutung der Monumente vollständig unterschätzt wurde. Zu diesem Zwecke gab man sich den Anschein, als sollte der gothische Styl für katholische Kirchen vollständig gepachtet werden und erklärte ihn — wenn uns dieser Ausdruck gestattet wird — beinahe zum Dogma der katholischen Baukunst. Um nicht zu Mißverständnissen Anlaß zu geben, müssen wir erklären, daß diese Bemerkung nur auf gewisse Kreise an der Donau und am Rhein Anwendung hat, und wir halten es für nothwendig, uns noch deutlicher hierüber auszusprechen. Wenn es sich nämlich darum handelte, ein kirchliches Bauwerk zu restauriren, so hielten es die genannten Kreise für unbedingt nothwendig, daß dieß im gothischen Style geschehe, gleichviel welcher Stylgattung das Bauwerk angehöre. So wurde die Gothik selbst für Werke des Romanismus und der Renaissance in Anspruch genommen und in solche Räume gothische Altäre, Kanzeln und liturgische Ge-

räthe gepflanzt, oder wohl auch einer Kirche der Zopfzeit ein gothischer Dachreiter aufgepfropft. Handelte es sich darum, eine Kirche vollständig zu restauriren, so erregten auch die vorhandenen Grabmonumente, falls sie nicht aus der Epoche des gepriesenen Styles herrührten, gewaltigen Anstoß und mußten verschwinden. Diese Leute nannten sich gerne die Puristen der kirchlichen Baukunst; in der That waren sie aber die Zöpfe des XIV. Jahrhunderts, nicht besser und verständiger als jene des XVII. Jahrhunderts, welche es nicht vertrugen, in mittelalterlichen Kirchen die alten Altäre zu belassen, sondern Ungethüme von förmlichen Säulentempeln mit klassischen Architraven, Bögen und Halbkuppeln, mit Figuren in theatralischer, deklamirender Haltung in dieselben verpflanzten.

Das dritte Stadium von jüngstem Datum charakterisirt sich durch das Bestreben zahlreicher Architekten, die Restauration eines mittelalterlichen Bauwerkes zu einer förmlichen Umgestaltung desselben auszubeuten oder unter dem Vorwande, die alten Meister zu ergänzen und zu verbessern, sich in individuellen Kombinationen zu ergehen und damit das Gebiet der Willkür und Laune zu betreten. In dieser Richtung fehlt es nicht an den heftigsten und bittersten Klagen über die Verunstaltungen, welche mittelalterliche Kunstbauten von unberufenen Händen zu erdulden haben. Es ist nicht sehr lange her, daß einer unserer vorzüglichsten Kunstforscher dieses Treiben in treffenden Zügen bloßlegte. „Wir schmeicheln uns ein historisches Bewußtsein zu haben", schreibt Lübke, „das so ausgebildet nicht vorhanden war. Für jede geschichtliche Besonderheit sind die Fühlfäden unseres Geistes empfänglich, jede Form derselben durch die verschiedensten Völkergruppen und Entwicklungsphasen verfolgt unser Auge mit geschärftem Blick. Wie wollen wir es nun mit diesem historischen Sinn in Einklang bringen, wenn unsere Restaurationen so wenig Ehrfurcht vor dem geschichtlich Gewordenen zeigen? Solche alte Kirchen, die ihre Denkmäler noch bewahrt haben, wie die Marienkirche zu Danzig, St. Elisabeth zu Breslau, der Dom zu Mainz, St. Stephan zu Wien, sind dem Geschichtsfreund so bedeutsam, wie die geologischen Schichten eines Gebirges dem Naturkundigen. In ihren Monumenten sehen wir die historischen Niederschläge des gesammten Lebens einer Gemeinde, sehen in ihnen die Frömmigkeit, den Glauben, die Schicksale von Jahrhunderten versteinert."

Mit dem lebhaftesten Interesse seit Jahren die Restaurationsarbeiten bei St. Stephan verfolgend, sind wir leider zu der Ueberzeugung gelangt, daß auch hier in mancher Beziehung dem historischen und architektonischen Charakter des Domes Gewalt angethan wurde und daß wahrscheinlich für die Zukunft noch mehr zu besorgen gewesen sein würde, wenn nicht in dem wichtigsten Momente ein Wendepunkt eingetreten wäre. Diese Besorgniß scheint auch in weiteren sachverständigen Kreisen getheilt worden zu sein, und diesem Umstande ist es, wie wir schon bemerkt haben, vorzüglich zuzuschreiben, daß sich eine gewisse Verstimmung über die ganze Angelegenheit kund gab. Jedermann hielt sich davon ferne, um nicht für irgend welchen Schritt eine Verantwortung zu übernehmen, und so verbreitete sich die Theilnahmlosigkeit gerade in jenen Kreisen, die dazu berufen waren, für das glückliche und rasche Gedeihen des Werkes aneifernd zu wirken.

Photographie und graphische Künste.

Schauer's photographische Albums.

W. L. Wir dürfen das Unternehmen des Berliner Photographen Schauer, in einer Reihe prächtig ausgestatteter Albums die Koryphäen der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts zu schildern, im Allgemeinen als bekannt voraussetzen. Mit Rafael beginnend, hat sich die Auswahl über Lionardo da Vinci, Michel Angelo, Tizian, Correggio, Paolo Veronese, dann über Murillo verbreitet und wird nun auch in umfassender Weise die nordischen Meister, Niederländer wie Deutsche, berücksichtigen. Der Lebensabriß und die Charakteristik der Meister ist von fachkundigen Federn entworfen, und photographische Nachbildungen der hervorragendsten und bezeichnendsten Werke unterstützen mit lebendiger Anschauung den Vortrag. Allerdings sind die Abbildungen meistens aus dritter Hand geschöpft, sofern sie in der Regel nur Photographieen nach Stichen oder anderen Vervielfältigungen darbieten. Allein man hat überall die besten Stiche und von diesen die schönsten Abdrücke zu Grunde gelegt, so daß der Effekt der Photographie ein wahrhaft künstlerischer ist, und diese kleinen portativen Galerieen sich zu den wuchtigen Mappen der glücklich situirten Minorität der Kupferstichsammler etwa verhalten, wie die zierlichen Tragaltäre, welche man auf Reisen überall bei sich führen kann, zu den monumentalen unbeweglichen Altären der Kirchen. Eine Andacht

edelster Art ist es auch, welche durch dieses photographische Unternehmen Nahrung erhält.

Zu den bedeutendsten neueren Gaben, die wir dieser glücklichen Verbindung von Wissenschaft und Kunst verdanken, zählt in erster Reihe das van Eyck-Album, mit Text von Hotho. Es bringt zum ersten Male eine würdige Publikation des berühmten Hauptwerkes der Brüder van Eyck, des Altares von Gent, der nach den in Berlin, Gent und Brüssel befindlichen einzelnen Tafeln von einem geschickten Zeichner, auf Grundlage photographischer Aufnahme, sorgfältig kopirt und nach dieser Zeichnung photographirt worden ist. Daß Hotho's Erklärung an (vielleicht hie und da zu weit getriebener) Feinheit und an sachkundiger Gründlichkeit Nichts zu wünschen übrig läßt, braucht kaum ausdrücklich bemerkt zu werden

Eine weitere Arbeit desselben Verfassers ist das eben erschienene Dürer-Album. Hier ist der sonst etwas enge Rahmen, der im Plane des Unternehmens liegt, zu Gunsten einer, die künstlerische Seite des großen Meisters fast erschöpfenden Darstellung erweitert worden, so daß Hotho's Arbeit als eine Ergänzung der nach andern Seiten kaum minder verdienstlichen Monographie van Eyck's betrachtet werden kann. Zugegeben sind auf 15 Blättern meisterhafte Photographieen nach 22 Werken des großen Künstlers, die seine Leistungen auf allen Gebieten der Technik und im Bereiche der verschiedensten Gedankenkreise charakteristisch abspiegeln. Es ist somit dies Album eine werthvolle Gabe für den Kunstfreund wie für die Kunstgeschichte.

Zu gleicher Zeit ist F. Eggers in dem Rembrandt-Album mit einer sinnigen, liebevoll ausgeführten Schilderung des großen Niederländer Meisters aufgetreten, die ebenfalls durch eine Reihe von zehn Photographieen nach Gemälden und Radirungen desselben unterstützt wird Besondern Werth erhalten diese letzteren dadurch, daß sie nach den trefflichsten Exemplaren der seltensten Blätter (z. B. des Bürgermeisters Six, des Hundertguldenblattes, der Landschaft mit den drei Bäumen) angefertigt wurden

In die Regionen der Kleinmeister führt uns H. von Blomberg mit seinem Album der Niederländer, I und II, das erstere zehn Genremaler, das zweite eben so viele Meister des Stilllebens, der Landschaft, des Viehstücks, der Blumenmalerei vorführend. Mit anmuthiger Gewandtheit hat der Darsteller verstanden, in wenig Zeilen eine charakteristische Lebensskizze seiner Meister zu geben, zugleich aber einen Ueberblick über die Geschichte des Genrebildes, der Landschaft und des Stilllebens vorausgeschickt, der den feinen Kenner, den denkenden Künstler und — den liebenswürdigen Poeten zugleich verräth.

In letzterer Eigenschaft ist derselbe Verfasser dann nochmals in dem Psyche-Album aufgetreten welches in zierlicher photographischer Nachbildung die unvergleichlichen Fresken der Farnesina in Rom vorführt. Diese Meisterwerke der glücklichsten Zeit Rafael's krönen vignettenartig die einzelnen Blätter, auf denen dann, wie auf besonders eingeschobenen Blättern, H. v. Blomberg die reizende Fabel in Ottave rime und in Sonetten nachgedichtet hat. Der Geist der herrlichsten Renaissance, die schalkhaften Grazien eines Ariost wohnen in diesen klangvollen Versen, die sich mit seltener Feinheit den Rafael'schen Kompositionen, theils erläuternd, theils ergänzend anschmiegen. Weiter verrathen wir Nichts, unsere Leser werden uns für diesen Fingerzeig dankbar sein.

Arundel Society.

E. Die Arundel Society, gestiftet „for promoting the knowledge of art“ hat im verflossenen Jahre ihre Bemühungen fortgesetzt, die italienische Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts ihren Mitgliedern vorzuführen. Diese Publikationen sind der Kapelle Braneacci in der Kirche del Carmine zu Florenz, und der Kapelle des Papstes Nikolaus V. im Vatikan entnommen. Sie geben einige Werke Masolino's, Filippo Lippi's und Fiesole's. Die Chromolithographieen sind aus der Anstalt von Storch und Kramer in Berlin hervorgegangen, die Kupferstiche aus dem Atelier Schäffers, die Zeichnungen rühren von L. Kupelwieser und Mariannecci her. Der Antheil deutscher Künstler an den Publikationen der Gesellschaft ist der sicherste Beweis, wie hoch England deutsche Kunst und deutschen Kunstfleiß anschlägt.

Transparentgemälde in der Akademie der Künste zu Berlin.

❑ — Das ältere Berlin — ich meine das von vor 1848 — sah alljährlich um die Weihnachtszeit eine Anzahl von Ausstellungen, in welchen nicht nur der Kinderwelt, sondern auch den Erwachsenen eine Fülle von Genüssen verschafft wurde, zu deren Zustandekommen

sich häufig Kunst und Humor verbanden, häufig aber auch die Kunst allein ihre Mittel aufbot. Unter diese letztere Art gehörten namentlich die panoramenartig aufgestellten Bilder von interessanten oder schönen vaterländischen, noch öfter fremdländischen, wie italienischen, griechischen, afrikanischen und morgenländischen Gegenden, welche, von unseren besten Landschafts- und Dekorationsmalern ausgeführt, durch optische Anordnung und alle Mittel der Beleuchtungskunst zu oft zauberhafter Wirkung kamen.

Von allen diesen Ausstellungen hat fast nur die der Transparentgemälde in der Akademie der Künste ihr Dasein bewahrt. Wenn sie schon früher unter den übrigen den reinsten und höchsten Genuß gewährte, so gilt dies auch noch heute, und zwar trotz einer Abänderung, welche sie gegen früher erfahren hat. In den ersten Jahren nämlich waren die Bilder Nachbildungen berühmter Meisterwerke der religiösen Malerei, während dann später an die Stelle dieser Nachbildungen die eigenen Schöpfungen der Künstler traten, von welchen die Ausstellung ausging. Der Genuß war früher ein reinerer, unbefangener, da damals im Ganzen Schwaches oder Verfehltes nicht leicht zum Vorschein kommen konnte, wie dies unter den jetzigen Umständen allerdings nicht immer zu vermeiden ist. Für immer unvergeßlich wird mir aus jener Zeit der Eindruck bleiben, welchen die „Darbringung Christi im Tempel," von oder vielmehr nach Fra Bartolommeo auf mich machte; der Eindruck war der der Vollkommenheit, der höchstmöglichen Harmonie. Trotzdem ich mir sagen mußte, daß die Wirkung des Transparentgemäldes eine nur auf den Augenblick berechnete sei, hat doch später kein anderes Werk der Malerei, selbst nicht die „Transfiguration" von Rafael im Vatikan, eine gleich starke Wirkung auf mich geübt.

Der hiesige Unterstützungsverein für Künstler und deren Angehörige, in dessen Kasse der Ertrag der Ausstellung fließt, bestimmt alljährlich eine Anzahl seiner Mitglieder zur Ausführung der Gemälde und die Akademie gibt zur Ausstellung einen ihrer Räume. Ist nun die Wirkung der Transparentmalerei, vermöge ihres Glanzes inmitten der vollsten Dunkelheit schon eine für den Augenblick stärkere, als die der gewöhnlichen Oelmalerei, so erhöht sich diese Wirkung noch um ein Bedeutendes durch den Hinzutritt einer zweiten Kunst — der Musik, und zwar einer Musik, wie sie in dieser Art nicht vollkommener in Berlin zu haben ist. Eine ziemlich bedeutende Abtheilung des königlichen Domchors unter persönlicher Leitung seines Dirigenten, hinter den Bildern aufgestellt, führt zu denselben Gesänge aus, welche, für sich allein gehört, schon einen hohen Reiz ausüben würden, und in der That auch von vielen Besuchenden, denen die sonstigen Produktionen des Domchors unzugänglich sind, als ein seltenes Konzert betrachtet werden.

Von den sechs Künstlern der diesjährigen Ausstellung hat sich am meisten in seine Aufgabe vertieft W. Gentz, in dem ersten Bilde, „heilige Nacht". Die Gruppe der „Maria mit dem Christuskinde" hat wirklich einen frommen, religiösen Charakter — anerkanntermaßen ein seltenes Vorkommniß in der modernen religiösen Malerei. In Bezug auf sinnliche Wirkung entspricht das Werk den übrigen, gerade nach dieser Seite hin sich auszeichnenden, Werken des Künstlers. Ebenfalls sehr bedeutend in letzterer Beziehung ist das zweite Bild, „Ruhe auf der Flucht nach Egypten", von F. Kraus und die Wirkung dieses Werkes würde vielleicht noch über die des ersten hinausgegangen sein, wenn die beiden Gestalten der Maria und des Joseph etwas mehr im biblischen Charakter gehalten wären. Unter den übrigen vier Bildern macht sich noch das von A. Teschner, „Petrus heilt den Lahmen", durch Harmonie in der Gesammtwirkung, namentlich aber durch die ganz vortrefflich gelungene Gestalt des Krüppels bemerkbar.

Aus der Münchner Künstlerwelt.

Ein neuer Malerklubb mit dem löblichen Vorsatze, sich selbst und vielleicht sogar andere Leute über das Wesen der Malerei aufzuklären. — Eine internationale Ausstellung für den Sommer 1863 in Aussicht.

A. T. — Seit München den Rang einer Kunststadt behauptet, pflegte sich unser Künstlerleben vorzugsweise um zwei Dinge zu drehen, um unsere Feste und um die Unterstützungsangelegenheiten, Beides höchst schätzbare Lebensäußerungen, wenn wir die ersteren als den Ausdruck des inneren Behagens eines Standes nehmen, der sich seines Daseins mit gutem Rechte freuen darf, die zweiten aber als das edle Bestreben, dem Mißbehagen seiner Glieder möglichst zu steuern. Beidem soll auch eine indirekte Hebung der Stimmung unseres Kunstlebens selbst nicht abgesprochen werden; denn „heiter"

soll ja die Kunst sein und „ernst“ ist ohne Zweifel das Leben. Direkt aber kam die Kunst dabei kaum in Frage und zog sich die Diskussion über ihr Wohl oder Wehe stets in die engern befreundeten Kreise zurück. Auch das ist völlig in der Ordnung; denn die Geschicke der Kunst werden ein für allemal nirgend anderswo entschieden als in der Stille der Werkstatt, und wo sie sicherlich am wenigsten auszufechten sind, das ist am Kneiptische oder in phrasenreichen Reden ostensibler Künstlerversammlungen.

Nichtsdestoweniger dürfen wir doch wohl, als ein erfreuliches Zeichen redlicher Fortschrittsbewegung in unserem Leben und Streben, den Versuch eines Klubbs ankündigen, welcher es sich zur Aufgabe macht, gleich- oder doch ähnlich-gesinnte Künstler zu eigentlichem Kunstgespräche, kunstwissenschaftlicher Lektüre, Betrachtung von Kupferstichen u. dgl. zu versammeln. Fühlte sich doch wohl niemals der Strebende so vereinsamt, mitten in einem heißen Kampfe gegen feindliche Gegenströmungen, als in dem gegenwärtigen Wirrsale herrschender Meinungen, Richtungen und Geschmäcker unter welchen die pretensiösesten und verbreitetsten meist gerade die unkünstlerischesten, ja anti-künstlerischesten sind Wann wäre daher das Bedürfniß des Zusammenhaltens gerechtfertigter gewesen, als heutzutage? Was aber dem neuen Malerklubb eine besondere Bedeutung verleiht, das ist, daß er sein Augenmerk auf eine gewisse positive Seite unserer Kunst richtet, welche in der That zum Bewußtsein gebracht werden kann und muß. Denn hier, in eben diesem Bewußtsein vom eigentlichen Wesen der Malerei, in welchem die Stärke der alten Meister, sowie der neueren Engländer und Franzosen beruht, hier ist der Punkt von dem aus einzig und allein jene Festigung und Koncentration der Talente wiedergewonnen werden könnte, welche wiedergewonnen werden muß, wenn nicht jede angebliche Bahn des Fortschritts in einen neuen Irrweg verlaufen und auch in der Malerei sich Alles in eine Art „Zukunftsmusik“ auflösen soll, welche keine Zukunft hat, aus dem einfachen Grunde, weil nichts lebensfähig sein kann, was von vorneherein die Bedingungen der eigenen Existenz, das Wesen der eigenen Kunst grundsätzlich verkennt und absichtlich negirt. Oder wie lange noch sollen wir uns einreden lassen, daß die Grenzen einer Kunst zersprengen vielmehr sie — erweitern hieße?

Der Klubb füllte seine ersten Abende mit der herzstärkenden Lektüre einiger Bruchstücke aus Reynolds' Schriften aus, und dessen unvergleichliche Rede über „die Nachahmung“, d. h. über das Studium der Alten, verfehlte nicht, ihren tiefen Eindruck zu machen. An dem nämlichen Abend lagen vortreffliche Photographien nach Handzeichnungen der Florentiner Sammlung zur Ansicht vor, und es fielen dabei bemerkenswerthe Aeußerungen des erwachenden Bewußtseins, wie z. B.: „Was doch eine Handzeichnung von Rafael oder Michel Angelo für ein ganz anderes Ansehen hat, als etwa eine Handschrift des Hrn. von Kaulbach!“ Oder: „Was die Alten in der Fülle ihres feinen malerischen Gefühles nicht gemacht haben, ist mehr werth, als was, oder vielmehr wie es ein Moderner macht“ u. s. w.

Im Uebrigen bin ich weit entfernt, mir jemals Illusionen zu machen über die Wirksamkeit alles Vereinswesens in Sachen der Kunst. Und so lassen wir es vorläufig dabei bewenden, auch den neuen Künstlerklubb einfach mit einem frommen Wunsche zu begrüßen, dessen Erfüllung die Fruchtbarkeit seiner Bestrebungen am nachdrücklichsten darthun würde: Möchten bei nächster Gelegenheit die besten Münchner Bilder die Namen seiner Mitglieder tragen! —

Eine erwünschte Gelegenheit, sich hervor zu thun, wird allem Anscheine nach nicht lange auf sich warten lassen. Unsere Künstlerwelt beschäftigt in diesem Augenblicke nichts Geringeres, als das Projekt einer internationalen Ausstellung für den Sommer 1863. Von oben herab dürfte diesem Unternehmen (das die Akademie bereits der Künstlerschaft überlassen hat) nicht nur kein Hinderniß im Wege stehen, sondern selbst jede Förderung zu Theil werden. Denn wir erfreuen uns in Bayern einer ministeriellen Leitung unserer Kunstangelegenheiten, welche nicht verkennt, daß die Kunst zwar ihre Wurzeln in der nationalen Begabung habe, ihre Kronen aber hinaufstrecke in die freie Region des Weltbürgerthums, wo alles Edle, Wahre und Schöne als ein Gemeingut der Menschheit sich darstellt. Wie sehr die Einsicht unseres Kultusministeriums die beiden Pole aller Kunstentfaltung zu berücksichtigen strebe, davon hat dasselbe — mit dem gebührenden Danke sei es hier bemerkt — bereits thatsächliche Beweise gegeben: ein Mal, indem es die Hand dazu bot, durch die erste allgemeine deutsche und historische Kunstausstellung von 1858 der nationalen Entwicklung deutscher Kunst eine großartige und unvergeßliche Feier zu bereiten; das andere Mal, indem es wiederholt akademische Deputationen auf Staatskosten abordnete, Einsicht zu nehmen von den großen Konkursen der Völker und Jahrhunderte zu Paris und Manchester. Dagegen wäre es wohl möglich, daß sich im Schooße der Künstlerschaft selbst eine kleine,

aber schwerlich unüberwindliche Opposition erhöbe gegen die Absicht einer internationalen Ausstellung. Denn wo gäbe es nicht einige ängstliche oder bequeme Gemüther, welche leicht und ungern aufgeschreckt sind zu patriotischen Besorgnissen für ihre Originalität — oder auch zu finanziellen für ihren Markt?

Bekümmernissen der letzteren Art stellt sich indessen bereits die unbefangene Ansicht Vieler gegenüber, daß eine Ausstellung gerade dann und nur dann zugleich auch eine gute Spekulation sein werde, wenn sie durch ein ungewöhnliches Interesse, wie es ihr das Oeffnen aller Schlagbäume zu verleihen verspricht, den Fremdenzug des nächsten Sommers reichlicher an die Isar locken und somit dazu beitragen werde, den öffentlichen Kredit Münchens, von dem jeder einzelne Künstler gleichsam seine Prozente zieht, auf einer der bayerischen Kunststadt würdigen Höhe zu erhalten. Was nun aber die Besorgnisse für unsere Originalität mit ihrem Hintergrunde von mißverstandenem Patriotismus oder gemüthlicher Trägheit angeht, so möchte ich Sie zuvörderst daran erinnern, daß es wohl kaum einen Künstler gibt, welcher bei aller individuellen Stärke seiner Anlagen nicht bekennen müßte, daß ihm der Verkehr mit anderen, nicht minder individuellen, also gründlich von ihm verschiedenen Kunstgenossen stets förderlich gewesen sei, während es umgekehrt nicht an Beispielen fehlt, wie selbst bedeutende Begabungen z. B. in der Absonderung einer Provinzialstadt allmählich erschlaffen und verkümmern. Ganz ähnlich aber verhält es sich im Großen und Ganzen mit den Völkerindividualitäten und dem Bedürfniß ihrer wechselweisen Anregung. Denn eine gewisse Einseitigkeit liegt im Grundzuge aller individuellen Entwickelung bei Einzelnen wie bei Nationen, und diese ist es, welche im internationalen Verkehr ihre belebende Ergänzung finden kann. So viel wenigstens ist gewiß, ein so bedeutender, ja unerläßlicher Faktor in der Kunst allerdings eine stark ausgesprochene Individualität ist, so kann und darf doch nimmermehr verstocktes Beharren in Beschränktheit und Unwissenheit „Originalität" heißen. Im Gegentheile ließe sich gar wohl behaupten das Originellste aller wahrhaft großen Künstlerindividualitäten bestehe nicht sowohl in ihrer ausgeprägten Persönlichkeit an und für sich, als vielmehr in dem wunderbaren Einklang, in welchem sie sich, unbeschadet ihrer individuellen Selbständigkeit, mit dem Wesen und Gesetz ihrer Kunst zu erhalten wußten, die doch für jede Zeit und jedes Volk die nämlichen sind.

Als wir jene Photographieen aus der Florentiner Sammlung durchsahen, deren ich oben gedachte, erregte mir namentlich eine derselben, abgesehen von ihrem künstlerischen Interesse, mancherlei Gedanken. Es ist das Blatt mit den beiden männlichen Akten, welches Rafael an Albrecht Dürer geschickt hatte, damit er seine Handschrift kennen lerne. Welche herrliche Zeit muß diese klassische Epoche der Malerei gewesen sein da noch ein Rafael und ein Dürer ohne patriotische Gereiztheit, ohne für ihre Originalität zu zittern, lediglich voll der lautersten Liebe zu ihrer Kunst, auf das neidloseste ihre Handschriften austauschen und sich daran mit unbefangenem Sinn und gebildetem Verständniß erfreuen konnten! Dieß war die Zeit, da die Phrase von der nationalen Sprache in der Kunst noch nicht erfunden war. Seither hat freilich die vielgepriesene Civilisation ihre unermeßlichen Fortschritte von nahezu fünf Jahrhunderten zurückgelegt und es ist unter braven und verständigen Leuten, wie wir Deutsche doch alle sind, dem Vernehmen nach möglich geworden, die Frage aufzuwerfen: ob es nicht „ungeziemend" sei, im Jahre 1863, dem Jubeljahre der Leipziger Völkerschlacht, eine internationale Ausstellung zu München zu veranstalten, bei welcher ja die unvermeidlichen Franzosen vielleicht nicht so gründlich geschlagen werden könnten als vormals zu Leipzig! — Hoffen wir, daß man uns nicht demnächst auch noch die Bewunderung eines Rafael, Michel Angelo oder Tizian verarge, weil Viktor Emanuel, Garibaldi und Mazzini ihre Landsleute sind; ja hoffen wir sogar, daß man es zu München vielleicht doch mit der Ehre dieser deutschen Kunststadt nicht so ganz unverträglich erachten möchte, wenn gerade sie, welche im Jahre 1858 unsere vaterländische Kunst auf das glänzendste beherbergt und gefeiert hat, nun auch einmal, durch eine Ausstellung ohne jede nationale Ausschließlichkeit, die Gastfreundschaft Frankreichs, Englands und Belgiens zu erwiedern gedächte!

Kunstliteratur.

Sulpiz Boisserée. Stuttgart 1862. Zwei Bände 8°.

W-n. — Noch immer hat der Name der Gebrüder Sulpiz und Melchior Boisserée in Deutschland einen guten Klang, und noch immer dankt man es ihnen, daß sie durch ihre herrliche Sammlung, die jetzt den Hauptschatz der Münchner Pinakothek bildet, so viel zur Erweckung des Sinnes für deutsche

Kunst beigetragen haben. Unter diesen Umständen ist es billig, daß wir den Briefwechsel des älteren und bedeutenderen Bruders Sulpiz, der, von dem Anfang einer Selbstbiographie eingeleitet, und durch Tagebuchfragmente ergänzt, von seiner Wittwe so zusammengestellt ist, daß er ein förmliches Lebensbild des Mannes gibt, mit einiger Erwartung in die Hand nehmen. Wir wissen ja, daß die beiden Brüder, schon durch die Sammlung, mit Königen und Fürsten, mit den hervorragendsten Gelehrten wie mit den ersten Künstlern und Dichtern ihrer Zeit, mit Thorwaldsen, Schinkel und Cornelius, mit Friedrich Schlegel, Max v. Schenkendorf, Tieck und Goethe, in lebhaftem Verkehr und theilweise in engerem Freundschaftsverhältnisse standen. Wir wissen auch, daß ihre größte Wirksamkeit in die Epoche der nationalen Regeneration Deutschlands, in eine Zeit frischerer und freierer Geistesregung fällt. Leider hat man in falscher Pietät dem Buche durch Aufnahme der gleichgiltigsten und werthlosesten Episteln einen so übermäßigen Umfang gegeben, daß es die größte Mühe kostet, aus all' der Spreu die wenigen gehaltvollen Körner herauszulesen. Wäre das Buch etwa auf ein Viertel seines jetzigen Inhaltes beschränkt worden, so hätte es sicher einem größeren Leserkreis Interesse geboten. Wer aber mag sich jetzt durch diesen unerquicklichen Wust hindurchwinden? Die bis zum 26. Lebensjahre des Sulpiz fortgeführte Selbstbiographie zählt in ziemlich trockenem Tone ein paar Kindheitserinnerungen vom Messedienen, von Hochzeiten und sonstigen Familienfesten auf. Etwas interessanter werden die Nachrichten über der Brüder Bekanntschaft mit dem jungen Bertram, der seitdem ihr unzertrennlicher Gefährte blieb, mit ihnen sammelte und Miteigenthümer der Sammlung war. Zu den anziehendsten Stellen gehört die Geschichte ihrer Bekanntschaft mit Friedrich Schlegel, der als Lehrer der jungen Männer einen bedeutenden Einfluß über sie gewann, aber gleichzeitig von ihnen in seiner Richtung bestimmt und befestigt wurde. Größtentheils aus diesen Wechselbeziehungen ging Schlegel's Uebertritt zur katholischen Kirche hervor. Den ganzen zweiten Band nimmt Sulpizens Briefwechsel mit Göthe ein, zu dem er seit ihrer ersten Begegnung in nahe Beziehungen getreten war. Aber gerade hier werden unsere Erwartungen am bittersten getäuscht. Man möchte alle die leidenschaftlichen Donnerkeile gut heißen, welche Börne gegen den gealterten Goethe schleudert, wenn man ihn, wie hier, in jener Steifheit und Verknöcherung auftreten sieht, vor der die glühendste Begeisterung verrauchen muß. So viel Schwächlichkeit und Engherzigkeit auf beiden Seiten, so wenig Verständniß für die bewegenden Ideen der Zeit! Dabei weiß Boisserée dem Alten gehörig den Hof zu machen und hat sich sogar völlig in dessen gespreizten, behäbigen Styl ohne Feuer und Mark und mit den vielen widerwärtigen Superlativen hineingeschrieben. Ganz bezeichnend ist eine Stelle, in welcher er sich über die „Wanderjahre" ausspricht (Band II, Seite 517): „Dieses höchst anziehende und gehaltreiche Buch hat mir den seltsamst angenehmsten Eindruck gemacht u. s. w." — „ich glaubte bei der Darstellung der Sitten und Verhältnisse unserer Zeit einen Ariost in ungebundener Rede zu lesen." Ueber diesen seltsamst schmeichelhaftesten Vergleich scheint sogar der Dichter einigermaßen erstaunt. In das viele Bedeutungslose und Unerfreuliche schlagen dann aber ein paar vereinzelte Briefe von E. M. Arndt so kühn, klar und feurig drein, daß sie uns das Herz erquicken neben so viel Muth- und Charakterlosigkeit, welche jeden Funken ersticken möchte, weil sie ihn für eine Feuersbrunst hält, und bei jeder gesunden Regung des nationalen Bewußtseins schon über den Umsturz der bestehenden Erbärmlichkeit jammert. Man sehe namentlich Band I, S. 220 und 247.

Am allerwenigsten bietet das Buch, unsern wohlberechtigten Hoffnungen zum Trotz, in Hinsicht auf die Kunst. Wir nahmen es mit der Zuversicht in die Hand, etwas Näheres über die theilweise noch so sehr in's Dunkel gehüllte Entstehung der Sammlung, über Geschichte und Erwerb einzelner Bilder zu erfahren. Alle Notizen dieser Art sind von trauriger Dürftigkeit. Mehr wird uns von den Verhandlungen mit der preußischen Regierung über Ankauf der Gemälde für Berlin mitgetheilt. Man hatte früher allgemein geglaubt, diese Angelegenheit sei an Vorurtheilen der Besitzer gescheitert. Das Gegentheil bewies schon der kürzlich erschienene Nachlaß Schinkels (herausgegeben von A. v. Wolzogen, Berlin 1862. II. Bd.) aus dem wir ersehen, daß der preußische Finanzminister durch seinen heftigen Widerstand die Erwerbung vereitelte. Näheres wird uns hier berichtet. Schinkel hatte fast noch mehr durch seine Persönlichkeit, als durch die Bedingungen, welche er bot, die Eigenthümer gewonnen, und seiner Vollmacht gemäß den Vertrag unter Vorbehalt höherer Genehmigung abgeschlossen. Letztere ließ auf sich warten. Unentschlossenheit und Ränke thaten in Berlin das Ihrige, und, jahrelang mit schönen Worten hingehalten, gingen die Brüder endlich auf die Anerbietungen des Königs von Bayern ein. Wäre die Sammlung damals nach Preußen gelangt, so würde voraussichtlich das Unheil verhütet worden sein, welches die meisten dieser Gemälde seitdem betroffen hat. Erst etwas später nämlich datirt Melchior's unglückliche Schrulle, die Oelbilder müßten ursprünglich das glühende Kolorit der alten Glasmalereien gehabt haben. Dies suchte er durch dickes Ueberschmieren der herrlichen Kunstwerke zu erreichen, die er so für alle Zeiten entstellt hat. Verschiedene Andeutungen über dies Verfahren, „Verbesserung des Kolorits", wie Sulpiz es nennt (Band II., S. 157), finden wir auch im Briefwechsel mit Göthe. Dieser Umstand, sowie die unglaubliche Harmlosigkeit und Dreistigkeit, mit der sie ihren Bildern die Namen berühmter alter Meister, mochten sie passen oder nicht, aufzwangen, thut ihrem Rufe nicht wenig Eintrag. Mit den völlig aus der Luft gegriffenen, ebenso oberflächlichen wie überschwenglichen, Behauptungen des Sulpiz hat die Geschichte der Architektur wie die der Malerei bis auf den heutigen Tag zu kämpfen. Noch jetzt werden die unsinnigen Benennungen der Gemälde von dem erbärmlichen Pinakothek-Kataloge unbekümmert fortgedruckt. Man mag den Verdiensten der Boisserée's als Sammler noch so gerecht werden, — wenn sie die Bilder dem Verderben entrissen, nur um sie selber zu Grunde zu richten, wenn sie mit all ihrer Kunstliebe nur die tollste Verwirrung in die Kunstgeschichte brachten, so hat die Kunst sich vor keinem Feind so sehr, wie vor solchen Freunden zu fürchten. Das wird der Gegenwart allmählich klar, und so dürfte für den Boisserée'schen Briefwechsel die Zeit bald vorbei sein, trotz der

ungeheueren Billigkeit dieser zwei Bände, deren erster fast 900 Seiten zählt.

Aesthetik von Dr. Karl Köstlin. Erste Hälfte. Tübingen 1863. 8°.

X. — Ein Versuch, die Aesthetik von dem Bande der „Schulphilosophie" zu befreien und auf ihre eigenen Füße zu stellen, der um so mehr zur Weite bildung dieser Wissenschaft mitzuwirken verspricht, als er dem allgemeinen Bedürfnisse darin entgegenkommt, daß er das Schöne aus dem Wesen des Menschen herzuleiten sucht. Darin eben hat die jetzige Denkweise die Vischer'sche Aesthetik überholt, daß sie das Schöne nicht mehr objektiv aus der Idee, sondern nach seinen beiden Seiten, als Anschauung sowohl wie als Erscheinung, vor Allem als Produkt des menschlichen Geistes begreift. Insofern das Buch von Köstlin dieser Denkweise ihre Begründung und ihren richtigen Ausdruck zu geben strebt, bezeichnet es in der noch jungen Wissenschaft des Schönen einen entschiedenen Fortschritt; wie weit es indessen diese Aufgabe lösen, wie weit es über die bisherige Aesthetik hinausgehen wird, indem es deren Ergebnisse nicht verwirft, sondern im Sinne der neuen Auffassung verarbeitet, das wird sich erst nach der Vollendung des Werkes bestimmen lassen. Die Vischer'sche Aesthetik, so viel Angriffe sie auch erfahren hat, so wenig haltbar ihr metaphysischer Ausgangspunkt sein mag, ist noch keineswegs überwunden; sie ist immer noch die einzige, welche das Wesen des Schönen aus der Tiefe der dem Zeitalter eigenthümlichen Weltanschauung zu schöpfen und in seinem ganzen Umfange darzustellen gewußt hat. Der Prüfstein für jede neue Aesthetik, also auch für die Köstlin's, wird daher sein, ob sie verstanden, die Resultate der bisherigen spekulativen Betrachtung des Schönen (die im Vischer'schen Werke niedergelegt sind) in sich aufzunehmen, von ihrem Standpunkte aus das Wahre derselben zu begründen, das Unrichtige, durch die dogmatische Schulform Bedingte zu widerlegen. Eine Aesthetik, die das nicht thut, die sich der Hegel'schen und Vischer'schen vorab polemisirend gegenüberstellt, die nur zufällig die eine oder andere Bestimmung aus denselben aufnimmt, kann natürlich den Anspruch nicht machen, eine wirkliche Fortbildung der Wissenschaft zu sein.

Nach der Anlage des Ganzen und nach der ersten Hälfte läßt sich nun aber schon jetzt bezweifeln, ob Köstlin den Ursprung des Schönen im menschlichen Geiste scharf genug, das Schöne als Objekt tief genug, das Verhältniß zwischen Anschauung und Erscheinung innig und lebendig genug gefaßt hat, um jener Bedingung nachzukommen. Es ist ein bedenkliches Verfahren, welches Köstlin einschlägt, die Merkmale des Schönen — in der Anschauung sowohl als auch im Gegenstande — empirisch zusammenzulesen und „dann eine logische Gruppirung derselben zu versuchen". Referent fürchtet, daß dem Verfasser über der „Auseinanderlegung der ganzen so reichen und herrlichen Fülle der konkreten Gestaltungen des Schönen" das eigentliche Wesen desselben unter den Fingern weggeschlüpft ist, daß er dessen Umfang zu weit und zu eng gezogen, zu viel und wieder zu wenig gegeben und über dem Detail die großen bezeichnenden Züge aus den Augen verloren hat; wie denn andererseits das zufällige Aufnehmen und Einfügen einzelner Bestimmungen von Plato, Aristoteles, Kant, Schiller und Schleiermacher — wobei die moderne Philosophie so gut wie bei Seite geschoben wird — ein nichts weniger als wissenschaftliches Verfahren ist. Und eben so wenig als diese empirische Auffassungsweise scheint die Darstellung geeignet, das Aesthetische in seiner Eigenthümlichkeit zu fassen. Es fehlt an der Entwickelung: das Nebeneinander, Hintereinander, das Zusammensuchen und Herzählen der verschiedenen Eigenschaften u. s. f. kann jetzt nicht mehr für wissenschaftliche Methode gelten. Ganz bezeichnend ist es daher, daß der Verfasser seinen Stoff, wo er sich häuft, unter verschiedene Kategorien der formalen Logik zu rubriciren sucht; denn diese eben hatte das zufällige Nebeneinander der Dinge in ein System gebracht. Eben so ist auch die Schreibweise ein fortwährendes Aufeinanderhäufen der verschiedensten Ausdrücke für eine und dieselbe Sache, unter dem diese nicht selten wie begraben ist. — Immerhin wird das Buch schon seines Ausgangspunktes wegen alle Beachtung verdienen. Eine ausführlichere Besprechung behalten wir uns vor.

The five great monarchies of the ancient eastern world; or the history, geography, and antiquities of Chaldaea, Assyria, Babylon, Media and Persia, by George Rawlinson, M. A. Vol. I. London, Murray. 1862. XVI, 501, S. 8.

w.— Das vorstehende Werk des Hrn. G. Rawlinson berührt das Gebiet unserer Zeitschrift freilich nur in wenigen Punkten. Diese bieten jedoch des Interessanten so viel, daß wir uns verpflichtet fühlen, die Leser darauf mit kurzen Worten hinzuweisen, um so mehr, als die Resultate der Ausgrabungen in den Ländergebieten des Euphrat und Tigris, mit denen sich das Werk vorzugsweise beschäftigt, auch in weiteren Kreisen auf ein lebendiges Interesse Anspruch machen dürfen. Gestützt auf jene Entdeckungen und ausgerüstet mit einer umfassenden Belesenheit in der antiken Literatur, versucht der gelehrte Herausgeber des Herodot, beiläufig bemerkt ein Bruder des Majors Henry Rawlinson, des berühmten Keilschriftentzifferers, von den fünf alten Reichen der Chaldäer, Assyrier, Babylonier, Meder und Perser ein kulturhistorisches Gesammtbild zu entwerfen, ähnlich den Arbeiten von Movers über Phönizien und Wilkinson über Aegypten. Der uns vorliegende erste Band, welchem noch zwei andere nachfolgen sollen, behandelt Chaldäa und Assyrien. Die ansprechende Darstellung ist mit einer großen Anzahl trefflicher Illustrationen geschmückt, welche zwar zum Theil schon durch Layard, Botta, Loftus, Fergusson, Taylor u. A. publicirte Denkmäler veranschaulichen, zum andern Theil aber eine Reihe merkwürdiger Inedita, vorzüglich aus dem britischen Museum, in dankenswerther Weise näher bekannt machen. Namentlich enthält die zweite Abtheilung des Bandes (Assyrien) unter der Ueberschrift „Architecture and other arts" höchst interessante Details assyrischer Säulen und Pfeiler und eine Sammlung von Belegen für den lebensvoll naturalistischen Skulpturstyl an den Palästen von Koyunjik, welche in das Kulturleben der mesopotamischen Völker und auf den Zusammenhang derselben mit der hellenischen Kunst neue Lichter werfen. Der zugehörige Text gibt eine Geschichte der assyrischen Kunst, soweit sich

dieselbe nach den Denkmälern bis jetzt feststellen läßt, und wir freuen uns, gefunden zu haben, daß dieser neue Versuch sich vor den meisten Darstellungen ähnlicher Art, besonders den früheren englischen, durch eine wohlthuende kritische Zurückhaltung und Nüchternheit auszeichnet.

Die drei mittelalterlichen Kirchen der Minoriten, Augustiner und Karmeliten in Wien, von Dr. Karl Lind. Wien, 1861. 48 S. 4°. mit 2 Kupfertafeln.

W. L.— Diese, aus den Berichten und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines abgedruckte Abhandlung, für die Stadt Wien reich an speziell geschichtlichem Interesse, bietet auch der allgemeinen Kunstgeschichte manches Beachtenswerthe. Es handelt sich hier um drei Kirchen jener späteren Orden, die allerdings für die baugeschichtliche Entwicklung des Mittelalters bei Weitem nicht die Wichtigkeit der älteren Benediktiner und Cisterzienser haben, die aber, indem sie vorzugsweise in Städten auftreten, sich an dem Kirchenbau, wie er seit dem Ausgange des 13. Jahrhunderts in den Bürgergemeinden sich entwickelte, ihren besonderen Antheil haben. Ihre Gotteshäuser verbinden klösterliche Einfachheit mit bürgerlicher Tüchtigkeit, und wenn ihnen der schwungvolle Reiz glänzender Formen, großartiger Planentfaltung und üppiger Ornamentik abgeht, so entschädigen sie dafür durch manche Originalität der Anlage. Lange Schiffe, weit, frei und licht, waren ihnen schon deshalb nöthig, weil sie, nähnlich den früheren man darf sagen mehr aristokratischen Orden, die sich auf sich selbst zurückzogen, der Seelsorge in ausgedehnten städtischen Gemeinden oblagen und namentlich durch wirksame Predigten auf die Massen Einfluß zu üben suchten.

So treten denn auch die Kirchen, über welche uns hier eine wissenschaftlich begründete, mit tüchtigen Aufnahmen und Zeichnungen erläuterte, den Gegenstand erschöpfende Arbeit geboten wird, als weite, lichte Hallenkirchen des 14. Jahrhunderts vor uns, offenbar nicht ohne Wechselwirkung von Seiten des Stephansdomes, der ja ebenfalls, und zwar in kolossalem Maßstabe, als Kirche mit gleich hohen (respective annähernd gleich hohen) Schiffen damals erbaut wurde. Die Minoritenkirche ist bei Weitem die reichere, durchgebildetere, auch in der Anlage interessantere. Denn die drei ungefähr gleich breiten und hohen Schiffe zeigen die originelle, von allem Herkommen abweichende Form, daß das mittlere, sonst immer das wichtigste, hier ohne selbständigen Chorschluß auftritt, während die beiden seitlichen mit Polygonchören aus dem Achteck, nicht wie irrthümlich gesagt wird, aus dem Zehneck versehen sind. Diese Abweichung von der Regel kam ohne Zweifel daher, daß zuerst nur der sogenannte „alte Chor" als Kirche des Klosters bestand. Da sich an ihn südlich sogleich die Klostergebäude anschlossen, so konnte man später, beim Anbau der Schiffe, ihn nicht zum Centrum der Anlage machen, sondern mußte ihm die rechte Flanke lassen. Nun war es ein Erforderniß rhythmischer Art, daß man den zweiten, für den Laiengottesdienst erforderlichen Chor an das nördliche Seitenschiff verlegte; und da das Mittelschiff zwischen beiden kürzer mit einer geraden Wand abschloß, so kam man zu der weiteren, nicht minder originellen Anordnung, den Glockenthurm der Ostseite dieses Bautheiles vorzulegen. Wieder ein anziehender Beweis für die Gewandtheit, mit welcher die alten Meister sich zu helfen und Vortheile sogar aus Nachtheilen zu gewinnen wußten.

Normale Anlagen ohne größere Originalität sind die beiden anderen Kirchen; doch ist an der Augustinerkirche der schöne, aus dem Zehneck gebildete, gegen das Schiff sich fast rotundenartig erweiternde Chor wohl zu beachten; denn diese Ausbildung des Chores gehört zu den selteneren. Eben dort ist die südlich angebaute Georgskapelle durch ihre zweischiffige Anlage und den zierlichen doppelten Polygonchor recht interessant. Was in tüchtiger Aufnahme von den reichen Pfeilergliederungen und den noch reicheren Fenstermaßwerken der Minoritenkirche mitgetheilt wird, gehört zum Elegantesten des 14. Jahrhunderts und erinnert an die verwandten Formen des Stephansdomes.

Kleine Chronik.

Horace Vernet †. Der am 17. d. M. verstorbene größte Schlachtenmaler Frankreichs, der gefeierte Darsteller der „Gloire der großen Nation", war am 30. Juni 1789 zu Paris geboren. Sein Geburtshaus ist der Louvre, wo sein Vater und Großvater, ebenfalls zwei ausgezeichnete Künstler, wohnten und wohn jetzt wohl, der bestehenden Sitte gemäß, die hervorragendsten seiner Werke aus den anderen französischen Galerien übersiedeln werden. Schon 1810, nachdem er zuvor eine Zeitlang Kriegsdienste gethan hatte, begann Vernet's Künstlerlaufbahn, die er jedoch 1814 wieder verließ, um noch einmal den Fahnen des Kaisers zu folgen. 1817 erschien dann seine „Maurenschlacht von Tolosa", zwei Jahre später die „Ermordung der Mameluken". Damit war der Weg zu den großen, die Gegenwart illustrirenden Geschichtsbildern geöffnet, auf welcher Vernet's schönste Lorbeern wachsen sollten. 1822—23 malte er für den damaligen Herzog von Orléans eine Folge napoleonischer Schlachten, in den Jahren darauf die berühmten historischen Genrebilder aus dem Leben des Kaisers, den „Gardist von Waterloo", das „Trompeterpferd" u. a. Durch die Ernennung zum Direktor der französischen Akademie in Rom (1828), sowie durch mehrmalige Reisen nach Afrika erhielt seine Kunst vorübergehend eine andere Richtung — „Judith und Holofernes", „Rafael und Michel Angelo im Vatikan", dann die reizvollen biblischen Bilder in modernem Kostüm stammen aus dieser Zeit, — um jedoch bald nachher wieder in die nationale-militärische Bahn einzulenken. In den Jahren 1836—48 entstanden jene Riesenschlachtgemälde, welche die Galerie von Versailles namentlich zu einem Ruhmestempel des jungen Frankreichs gemacht haben. 1852 kam dazu noch die Schilderung der „Einnahme Rom's". Der Künstler bewahrte sich bis in das höchste Alter die seltenste Frische und eine staunenswerthe Produktionskraft. Er starb kinderlos, 74 Jahre alt.

Denkmal Friedrich Wilhelm des Vierten. Im Atelier des Professors Bläser in Berlin ist das Thonmodell der Reiterstatue des Königs Friedrich Wilhelm IV. ausgestellt welche auf der Kölner Rheinbrücke errichtet werden soll. Es

wird dies bekanntlich das größte fast aller exestirenden Reiterstandbilder, an Höhe sogar das Rauch'sche Friedrichsdenkmal überbietend. Der König sitzt hochaufgerichtet im Sattel, etwas nach hinten zurückgelehnt, den rechten Arm weitab vom Körper streckend, als ob die Hand den Kommandostab hielte; statt dessen trägt sie aber eine Rolle, welche die Verfassungsurkunde darstellen soll. Das behelmte Haupt ist etwas nach links gewendet; von den Schultern wallt der schwere Hermelinmantel über den Rücken des Pferdes herab. Das Werk wird in Bronze ausgeführt und erhält als Gegenstück die Reiterstatue des regierenden Königs, an welcher Professor Drake bereits längere Zeit beschäftigt ist.

Schrandolph's Fresken im Speyerer Dom werden jetzt ebenfalls von dem berühmten Photographen Albert in München, auf Grundlage der in Speyer aufbewahrten Kartons, photographisch vervielfältigt.

Von der Hand des **Bildhauers M. W. Brodie** wurde kürzlich für den verstorbenen Lord Henry Cockburn, einen der ausgezeichnetsten schottischen Anwälte und Richter, eine Statue gemeißelt und im Parlamentsgebäude zu Edinburgh aufgestellt.

Bonaventura Genelli hat vom Frhn von Schack in München den neuen Auftrag erhalten, das bereits als Aquarell in Schack's Besitz befindliche, seit der Ausstellung von 1858 allgemeiner bekannt gewordene Bild „die Vision des Ezechiel" groß in Oel auszuführen. Auch die Ausführung der berühmten Genelli'schen Zeichnung „Kampf des Bacchus mit dem Lykurgos" soll von demselben Besteller in Aussicht genommen sein.

Lokales.

Oesterreichischer Kunstverein. Die Januar-Ausstellung brachte u. A. folgende Werke zur Ansicht: Ein großes historisches Bild von H. von Angeli „Ludwig XI. bittet den heiligen Franz de Paula um Verlängerung seines Lebens"; eine Madonna in trono von Kratzmann; der bereits vor 23 Jahren ausgestellt gewesene „Tramm" von Amerling; ein „Markt in Dalmatien" von Alois Schönn; zwei häusliche Genrebilder „das Boudoir" und „der Brief" von Eduard Ender; ein figurenreiches Gemälde von Böttcher „Sommernacht am Rheiu"; „Fischerknaben" und „Glycerion" von Leopold Pollak; Soldatenbilder von Dentsch und Sell; Landschaften von Oswald Achenbach, Vöscher, Klein, Keßler, Hoguet, Philippeau, Hermine Laris; „einen Studienkopf" von August Mantler; endlich einen mit geschnitzten Hautreliefs verzierten Rahmen von Zanardo Marens.

„Facsimile-Album von Orignal Aquarellen und Handzeichnungen aus der Privatgalerie Sr. k. k. Hoheit des Durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Albrecht in Wien" ist der Titel eines Prachtwerkes, dessen Publikation soeben vorbereitet wird; dasselbe wird in sechzig Lieferungen dreihundert Blätter umfassen. Die Nachbildung geschieht auf photographischem Wege. Es gereicht uns zum besonderen Vergnügen, daß die Veröffentlichung des Werkes von einem österreichischen photographischen Atelier ausgeht. Wir zweifeln nicht, daß einheimische wie auswärtige Kunstfreunde dasselbe mit eben der Theilnahme aufnehmen werden, die einer älteren, in kleinem Maßstabe vorgenommenen Reproduktion der berühmten Handzeichnungen-Sammlung seiner Zeit zu Theil geworden ist. (Oest. Wchschft.)

Die Leitung der Restaurationsarbeiten am St. Stephansdom (man vergleiche den obigen Aufsatz) ist durch die Bestätigung der Wahl unserer Akademie der bildenden Künste in die Hände des Professors Friedrich Schmidt gelegt worden. Es kann uns nur hoch erfreulich sein, daß hiemit das Schicksal des großartigsten Bauwerkes Deutsch-Oesterreichs einem Manne anvertraut ist, welcher zu den tüchtigsten deutschen Architekten und zu den feinsten Kennern der Gothik zählt. Aus Zwirner's Schule hervorgegangen, führte Fr. Schmidt bereits als junger Mann mehrere Jahre hindurch selbstständig die technische Bauleitung des Kölner Domes und kam dann 1857 als Professor der Architektur an die Akademie der Künste nach Mailand. Seit der politischen Wendung der Dinge lebt Professor Schmidt in Wien als Lehrer der hiesigen Akademie und hat sich hier sowohl durch seine pädagogischen Leistungen, als auch durch eine Reihe praktischer Bauführungen in weitesten Kreisen bekannt und beliebt gemacht. Von seinen Kirchenbauten wollen wir nur die Lazzaristenkirche, die Pfarrkirche in Fünfhaus und eine gothische Kirche in Graz hervorheben.

Das **am 18. d. M. enthüllte Ressel-Denkmal,** „das erste Monument, welches innerhalb der Mauern der Stadt einem Bürger gesetzt ward", wie die Beilage zur „Wiener Zeitung" sich ausdrückt, zieht durch die Neuheit seiner Erscheinung Tag für Tag zahlreiche Beschauer auf das Glacis. Der Platz zwischen Polytechnikum und Handelsakademie ist mit Rücksicht auf die Bedeutung des Dargestellten für Technik und Handel, gut gewählt und die Position der Statue auf hoher, durch einen Stufenbau zugänglicher Basis bringt das Monument, auch auf dem weitgedehnten Plan, zu entsprechender Wirkung. Ressel steht mit vorgesetztem linken Fuße neben einem Eichenstamm auf dem ein Schiffsmodell mit der von ihm geschaffenen Dampfschraube ruht; er ist völlig modern kostümirt; der Mantel läßt die linke Schulter frei und hängt über den Baumstamm vorne herab; der rechte, auf die Brust gelegte Arm hält den Zirkel. Das Antlitz, mit der mächtig gebogenen Nase und dem scharfen Forscherblick, ist etwas nach rechts gewendet. An der aus granem Stein gemeißelten Basis liest man die Worte: Josepho Ressel, patria Austriaco, qui omnium prior rotam cochlidem pyroscaphis propellendis adplicuit anno MDCCCXXVII. Monumentum positum MDCCCLXII.

Briefkasten. L — 23. Januar: W. L. in Zürich: Erhalten; Näheres brieflich. — A. T. in München: Der volle Name zweimal erschien uns nicht passend. — H. H. in Dresden: Wir danken freundlichst und bitten um baldige Zusendung des Angekündigten. — E. L. in Kopenhagen: Erhalten.

Verantwortlicher Verleger:
J. Löwenthal.

Druckerei von
J. Löwenthal.

№ 2. Wien.
Zweiter Jahrgang. Februar 1863.

Recensionen

und Mittheilungen über

bildende Kunst.

Unter besonderer Mitwirkung von

A. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und **F. Pecht.**

Jeden Monat erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung: 1 fl. oder 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik" erscheint wöchentlich eine Nummer: Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr, mit Zusendung: 2 fl 50 kr oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider Blätter zusammen: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Rthlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, wie auch durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt. Die Restauration des St. Stephandomes II. — Offene Briefe über französische und deutsche Malerei. I. (Schluß.) — Die allgemeine Kunstausstellung in München. — Kunstbericht aus Rom. — Oesterreichischer Kunstverein (Februar-Ausstellung). — Kunstliteratur (Gladbach, Grimm, Robinson, d'Aumale). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Dresden.) — Kleine Chronik. — Lokales.

Die Restauration des St. Stephansdomes in Wien.

II.

*** Den ersten Anstoß zur Restauration des Domes gab der Wiener Gemeinderath im Jahre 1853 durch den Ausbau der Giebel an der Süd- und Nordseite des Langhauses. Die kahlen, unvollendet gebliebenen Giebelmauern — ein trauriger Zeuge der gesunkenen Theilnahme für die Vollendung des Domes — hatten schon wiederholt Anlaß zu Klagen über die Beeinträchtigung des künstlerischen Gesammteindruckes des Bauwerkes gegeben; aber immer fehlte es dem Kirchenvermögen an den nöthigen Geldmitteln, da die geringen Fonds kaum zur Herstellung der dringendsten Arbeiten ausreichten, und man übrigens damals noch wenig verstand, mit künstlerischer Oekonomie, das heißt mit solider, wenn auch etwas kostspieliger Arbeitskraft zu restauriren. Da faßte endlich die Gemeindevertretung — dem lebhaft ausgesprochenen Wunsche der Kunstfreunde entsprechend — den Entschluß, den Ausbau der Giebel selbst in die Hand zu nehmen und dadurch zugleich auf den bisherigen Vorgang bei Ausbesserung schadhafter Theile, worüber in den sachverständigen Kreisen die schlechteste Meinung verbreitet war, — Einfluß zu gewinnen. Das Unternehmen des Gemeinderathes wurde von der Bevölkerung mit dem lebhaftesten Beifalle begrüßt und auch dadurch bethätigt daß die mehr als 30,000 fl. betragenden Kosten auf Ausschmückung der südlichen Giebel vollständig, und die eben so hohen Kosten auf Herstellung der nördlichen Giebel großentheils durch freiwillige Beiträge gedeckt wurden, so daß der Gemeinderath nur einen verhältnißmäßig geringen Zuschlag aus öffentlichen Geldern zu leisten hatte.

In der Zeit, als es sich um die Frage der Ausführung der Giebelarbeiten bei St. Stephan gehandelt hatte, war die Auswahl unter den im gothischen Style praktisch geübten Wiener Architekten noch eine sehr beschränkte. Allerdings hatte die in Deutschland für die Gothik erwachte Begeisterung auch hier bereits Wurzel gefaßt, jüngere begabte Männer begannen sich in eingehenden Studien mit den Eigenthümlichkeiten dieses Styles vertraut zu machen, kunstarchäologische Schriftsteller hatten seit mehren Jahren eindringlich auf die Bedeutung der mittelalterlichen Kunst für die Verbesserung des Geschmackes hingewiesen und selbst die Professoren der Akademie dem gothischen Styl in ihren Vorträgen ein größeres Feld als früher eingeräumt; aber es waren noch wenige Aufträge für ähnliche Aufgaben ergangen, und deßhalb auch noch kein größerer Maßstab zur Beurtheilung der Leistungen der dazu befähigten Künstler gegeben.

Die Wahl würde keine schwierige gewesen sein, wenn Oescher am Leben geblieben wäre — jener talent-

volle Architekt, der die mittelalterlichen Kunstdenkmale Niederösterreichs zuerst einer eingehenden kunstgeschichtlichen Würdigung unterzogen und für dieselben nicht blos Liebe und Begeisterung, sondern auch die nöthigen Vorstudien und Fachkenntnisse mitgebracht hatte. So aber war es diesem Manne nicht gegönnt, die Früchte seines ernsten Strebens zu ernten. Dagegen gelang es seinem langjährigen Freunde, dem Architekten Leopold Ernst, die Aufmerksamkeit der Kunstkreise für den Ausbau der Giebel auf seine Person zu lenken. Ernst, in der Architekturschule des Peter Nobile herangebildet und durch den im gothischen Style begonnenen Schloßbau des Grafen Breuner in Grafenegg zu dem Rufe eines in den gothischen Bauformen gewandten Architekten gelangt, hatte, gleich Oescher, schon in jungen Jahren eine große Vorliebe für das Studium der mittelalterlichen Baukunst gezeigt und sich auch auf seinen Reisen mit den jener Epoche angehörenden Denkmalen lebhaft beschäftigt. Im Vereine mit Oescher begann er im Jahre 1845 die Herausgabe des Werkes: „Oesterreichs Kunstdenkmale", und beschäftigte sich in eben jener Zeit, da er als Architekt keinen sehr großen praktischen Wirkungskreis fand, mit der Anfertigung von Zeichnungen und Oelgemälden, die meist architektonische Gegenstände zum Vorwurfe hatten. Eben diese geringen Aussichten auf eine ergiebige Bauthätigkeit, woran übrigens auch sein etwas rigoroses Auftreten Schuld haben mochte, reiften in Ernst ungefähr im Jahre 1849 den Entschluß, seine Heimat zu verlassen und nach England oder selbst nach Amerika auszuwandern. Durch Vermittlung des damals an der Spitze des Ministeriums für öffentliche Bauten stehenden Freiherrn v. Bruck kam jedoch dieser Plan nicht zur Ausführung, und Ernst begnügte sich mit einer zeitweisen Anstellung in der Bauabtheilung des genannten Ministeriums, die er jedoch wieder aufgab, als der im Jahre 1853 begonnene Giebelbau bei St. Stephan ihm endlich einen lange Zeit sehnlichst gewünschten Wirkungskreis eröffnete.

Es läßt sich nicht in Abrede stellen, daß die Uebertragung des Giebelbaues an den Architekten Ernst seinerzeit in den Kreisen der Künstler und Kunstfreunde Wiens beifällig aufgenommen wurde. Gönnte man einerseits dem Künstler eine der Richtung seines Talentes zusagende Thätigkeit, so war man auch anderseits fest überzeugt, daß Ernst dieser, wiewohl nicht sehr bedeutenden, aber immerhin ehrenvollen Aufgabe vollständig gewachsen sein würde. Bei der großen Begeisterung, welche Ernst in Schrift und Wort für die mittelalterlichen Denkmale bei jedem Anlasse bezeugte, ließ sich erwarten, daß er bei der Rekonstruktion der unvollendet gebliebenen Giebel tief in den Geist der alten Meister eindringen und nicht bloß die Kunstformen, sondern auch die Technik derselben genau im Auge behalten werde. Von seinen Kenntnissen und Erfahrungen konnte man mit Recht hoffen, daß jene unglückliche bureaukratische Methode der Restauration, die seit einer Reihe von Jahren am Dome in Uebung war, nunmehr beseitigt sei, und ein Künstler daselbst festen Fuß gefaßt habe, der, durchdrungen von der historischen und künstlerischen Bedeutung des Werkes, in den neu eröffneten Bahnen geläuterter Kunstanschauungen sich bewegen werde. Die vollendete Restauration der Giebel wurde auch als ein im Ganzen gelungenes Werk allgemein anerkannt. Ernst erfaßte seine Aufgabe von einem den mittelalterlichen Traditionen entsprechenden Standpunkte. Anknüpfend an die Motive, welche ihm der eine vollendete Giebel und die Maßwerke der Fenster des Kirchenschiffes darboten, konstruirte er darnach den Schmuck der neuen Giebel, vermied bei dem Baue so viel als möglich die Anwendung des Eisens und ging von dem in Wien damals stark verbreiteten Anstriche des Steines mit Chemottefarbe ab. Auch die Ausführung der Steinarbeit zeigte Solidität und Verständniß des Handwerks, und nur über die Anwendung der Steingattung selbst und den figuralischen Theil der Restauration, nämlich über die Statuen in den Giebelthürmchen und die gleichfalls von Ernst geleitete Restauration des Aeußeren der beiden an die Heidenthürme angebauten Kapellen ließen sich mit Recht Stimmen des Tadels vernehmen, da namentlich einige fürstliche Standbilder unter den Baldachinen, welche Ernst ohne alle Pietät für die historische Bedeutsamkeit derselben wegnehmen ließ, durch neue, sehr verunglückte ersetzt wurden.

Als unmittelbar nach Vollendung der Giebel die Frage einer durchgreifenden, alle Theile des Domes umfassenden Restauration in Anregung gebracht wurde, war die Wahl des Architekten Ernst zum Dombaumeister nicht leicht zu umgehen. Abgesehen von seinem Verdienste um den Dom durch die sehr gelungene Ausführung der Giebel, hatte sich Ernst auch mit allem Eifer der Untersuchung der offenen und verborgenen Schäden der einzelnen Bautheile gewidmet und, was wohl zu beachten ist, bisher den Anschein einer klugen und ökonomischen Benützung der vorhandenen Geldmittel zu geben gewußt. Abweichend von der schlimmen Gewohnheit der meisten Wiener Architekten, die Bauüber-

schläge bedeutend zu überschreiten, hielt Ernst beim Giebelbau den Kostenüberschlag nicht bloß ein, sondern wies sogar hiebei nicht unbedeutende Ersparnisse aus. Es gab allerdings Leute, welche damals behaupteten, Ernst habe die Kosten so hoch angesetzt, daß bei der Ausführung leicht Ersparnisse erzielt werden konnten; wir wollen jedoch bei Ernst den guten Willen einer ökonomischen Gebahrung voraussetzen, weil er die für eine umfassende Restauration des Domes geneigten Kreise nicht von der Inangriffnahme eines so umfassenden Unternehmens von vorne herein zurückschrecken wollte. Als daher der Kaiser die Genehmigung dazu ertheilt und auch aus dem Staatsschatze eine beträchtliche Jahressumme zur Bestreitung der Kosten angewiesen hatte, schritt das zu diesem Zwecke eingesetzte Dombaukomité, welches, wenn wir nicht irren, zu Mitgliedern den Fürst-Erzbischof von Wien, den Statthalter von Niederösterreich, den Wiener Bürgermeister und den mit den Angelegenheiten der Kultusbauten betrauten Referenten des Staatsministeriums zählt, sogleich zur Wahl des Dombaumeisters, als welcher ohne die geringsten Schwierigkeiten Architekt Ernst vom Kaiser bestätiget wurde.

Die an dem Baue vorhandenen Schäden erstreckten sich fast auf alle Theile des Domes. Auf der Westseite, dem bauältesten Theile der Kirche, zeigten die Portalhalle, die zwischen den beiden Heidenthürmen angebrachte Galerie und die Füllungen des Maßwerkes an dem Chore, die Galeriebrüstung und die Strebepfeiler und im Innern der Seitenchöre die Gewölbe und an den beiden Hochthürmen, dem ausgebauten wie dem unausgebauten, der ganze dekorative Schmuck an Fialen, Figuren und Baldachinen deutliche Spuren des Verfalles. Dem Architekten, der sich auch nur zur Aufgabe gestellt haben würde, die Erhaltung des Baues zu fördern, blieb daher noch immer eine bedeutende Aufgabe zu lösen. Beim Beginne der Restauration schien es auch, als ob Ernst sich dieser Aufgabe vollkommen bewußt sein würde. Er begann mit der Restauration der äußeren Theile des Hauptchores und vollbrachte das Werk mit vieler Gewandtheit. Es dauerte jedoch nicht lange Zeit, so kamen verschiedene, nicht unbegründete Gerüchte in Umlauf. So verlautete, daß auf Grundlage einer eingehenden Untersuchung Ernst dem Dombaukomité die Abtragung und Erneuerung des südlichen hohen Thurmhelmes, dann den Ausbau des hohen nördlichen Thurmes und den Umbau der romanischen, aus der Babenberger-Epoche stammenden Westfaçade in Vorschlag gebracht habe und daß seinerseits ferner ein Projekt zur Umgestaltung des Innern des Domes vorbereitet werde. Wirklich umgaben den Dom bald an fast allen Theilen kostspielige und ausgedehnte Gerüste, welche, nach ihrer auf Jahre berechneten Solidität, unmöglich nur zu dem Zwecke dienen konnten, um den Bauzustand der Kirche zu untersuchen, sondern offenbar darauf berechnet waren, die betreffenden Theile einer Rekonstruktion zu unterziehen. Die ursprünglich daher nur auf die Erhaltung des alten Domes gerichteten Arbeiten nahmen plötzlich den Charakter einer Umgestaltung des Bauwerkes an, wodurch letzteres in seiner historischen wie in seiner künstlerischen Individualität wesentlich berührt wurde.

Was nun speziell die Abtragung der eisernen Thurmspitze anbelangt, so überraschte allerdings die Nothwendigkeit derselben in hohem Grade, da kaum fünfzehn Jahre seit der Aufsetzung des Eisengerüstes verstrichen waren. Indeß versöhnte sich die öffentliche Meinung bald mit dem Gedanken an einen Wiederaufbau des südlichen Thurmhelmes, weil sich die Gefahren einer Unterlassung dieser Rekonstruktion bei der von Fachmännern einstimmig anerkannten Verwitterung einiger Partien des Thurmes nicht verkennen ließen und damit zugleich die Gelegenheit geboten war, die unglückliche Restauration des verstorbenen Hofbaurathes Sprenger zu beseitigen. Desto größer war die Entrüstung über die projektirte Umgestaltung der romanischen Façade, wozu nicht das geringste Bedürfniß vorhanden war. Allerdings steht diese Façade nicht im Einklange mit dem Styl des Langhauses und des Chores, aber ein feines Kunstgefühl wird den Zusammenhang des Façadenstyles eben so sehr herausfinden, als es andererseits die verschiedene Stylentwickelung, die sich in dem Bau des Mittelschiffes und der Thürme ausspricht, nicht unbeachtet lassen wird. Und wer vermag es zu leugnen, daß die Façade ebenso den Werth eines Kunstwerkes in Anspruch nehmen kann, als der übrige Theil der Kirche? Die Gebrechen der Façade konnten ja mit sehr geringen Kosten und ohne Beeinträchtigung des ursprünglichen Charakters beseitigt werden. Vollends rief aber das Projekt eines Ausbaues des Halbthurmes eine allgemeine Verwunderung hervor, da man sich nicht erklären konnte, woher die Mittel zu solch einem kostspieligen Unternehmen kommen sollten, und in welcher Beziehung dasselbe zu einer blos die Erhaltung des Bauwerkes bezweckenden Restauration stehe? Aber abgesehen von diesen Bedenken blieb auch noch die Frage ungelöst, ob durch den Ausbau des

*

Thurmes nicht der ästhetische Eindruck des ganzen Kirchenbaues leiden und die organische Entwicklung des Halbthurmes mit dem südlichen Thurme in einen Vergleich gestellt werden könne!

Zu all diesen peinlichen Vorfällen gesellten sich noch begründete Zweifel, ob Ernst bei der Durchführung der Restauration einen hohen künstlerischen Standpunkt einnehme und von einem großen archäologischen Gedanken geleitet sei! Diese Zweifel fanden schon Nahrung in der Wahl der Figuren unter den Baldachinen der Giebel und wurden noch mehr bestärkt, als der Dombaumeister an die Restauration des Innern Hand anlegte, ohne all die bedeutenden und schwierigen Fragen in's Auge gefaßt zu haben, die sich jedem Sachverständigen, ja selbst jedem gebildeten Laien aufdringen müssen. Uns wenigstens scheint es, daß die Frage noch nicht genügend erörtert wurde, ob das Innere von St. Stephan einst polychromisch ausgestattet gewesen sei und mithin auch bei der Restauration auf eine Bemalung der Wände, Gewölbe und Pfeiler Bedacht genommen werden müsse. Es scheint uns ferner einer sorgfältigen Erwägung werth, ob bei den Glasmalereien nicht ein bestimmter Cyklus von ethnographischen Darstellungen, ähnlich jenen in der Blüthezeit der kirchlichen Kunstschöpfungen, anzuwenden sei, ob ferner die Restauration sich auf das ganze Mobilar der Kirche erstrecken und ob es endlich vom Standpunkte der Pietät gerechtfertigt sei, das Innere des Domes all seiner historischen Bedeutung zu entkleiden, die darin befindlichen Grabdenkmale historisch bekannter Persönlichkeiten, von denen manche den Dom mit werthvollen Stiftungen bedachten, zu entfernen und auf diese Weise gewaltsam in die Geschichte der Stadt einzugreifen. Dombaumeister Ernst hatte diese Rücksichten kaum gebührend gewürdigt. Wie hätte er sonst das Innere des südlichen Seitenchores restauriren, neue Glasgemälde einsetzen und die Grabdenkmale entfernen können, ohne auch nur im entferntesten ahnen zu lassen, welche Absicht er dabei verfolge und welch ein Plan dem Ganzen zu Grunde liege. Alle diese mißlichen Verhältnisse gipfelten sich übrigens in den bekannten Differenzen des Dombaumeisters mit dem Komité über den für die Thurmspitze entworfenen Plan. Allerdings wollte man glauben machen, Ernst stoße auf Schwierigkeiten, weil er sich für die unveränderte Wiederherstellung des früheren, vor der Sprenger'schen Restauration bestandenen Thurmhelmes aussprach. In der That war aber die Sachlage eine ganz andere. Das Komité vertrat die Rekonstruktion des alten Thurmhelmes, während Ernst nicht unbedeutende Abänderungen des ursprünglichen Planes in Vorschlag gebracht hatte. Ein Ausgleich dieser Meinungsverschiedenheiten kam nicht zu Stande; Ernst starb, bevor eine Genehmigung des Planes erfolgt war, und es wirft ein eigenthümliches Licht auf das Gebaren des Dombaukomité's, daß der Dombaumeister an den Wiederaufbau des Thurmhelmes geschritten war, ohne sich viel zu kümmern, ob seine Anschauungen in höchster Instanz durchdringen würden oder nicht.

Den Wiener Kunstfreunden hätte man mit Recht Zaghaftigkeit oder Indolenz vorwerfen können, wenn sie nicht rechtzeitig gegen all' die hier geschilderten Vorgänge ihre Stimme erhoben hätten. Jedoch schon 1857, bevor noch an die Bildung des Dombaukomité's geschritten wurde, entwarf Heider in einem Artikel über die Restauration des Domes ein detaillirtes Programm der zu unternehmenden Arbeiten. Sowie er einerseits die Schäden an dem Baue eingehend erörterte und die Stufenreihe der Arbeiten entwickelte, bezeichnete er auch andererseits die Grenzlinien der Restauration und warnte vor allfälligen Projekten einer Umgestaltung der Façade und eines Ausbaues des Halbthurmes. Aber diese und ähnliche kompetente Stimmen, die sich auch noch später in sehr energischer Weise erhoben, fanden nicht die geringste Beachtung. Das Dombaukomité hüllte sich in ein räthselhaftes Schweigen und der Dombaumeister antwortete in seiner körnigen Weise mit unbegründeten Verdächtigungen.

Mußten unter solchen Umständen die Kunstfreunde nicht von einer ernsten Mißstimmung erfaßt werden? Konnte man erwarten, daß das allgemeine Interesse an dem Restaurationswerke sich erhalte, wo jeder aus bester Sachkenntniß und dem lautersten patriotischen Gefühle entsprungene Mahnruf stolz zurückgewiesen wurde?

Jetzt aber, da durch einen traurigen Zwischenfall ein Wendepunkt in der Restauration des St. Stephansdomes eingetreten, scheint es uns eine unabweisbare Pflicht Jener, die an einer befriedigenden Vollführung derselben lebhaften Antheil nehmen, darauf zu dringen, daß eine Aenderung des bisherigen Vorganges eintrete. Von dem Dombaukomité erwarten wir, daß dasselbe eine ausführliche, wahrheitsgetreue Darlegung des ganzen Standes der Restauration zur Kenntniß der Bevölkerung bringe. Sache des neu ernannten Dombaumeisters ist es, einen festen — dem Bauzustande des Domes entsprechenden Plan zu entwerfen und seine Gesichtspunkte darzulegen, von denen

aus er seine Aufgabe erfaßt, und eine schuldige Rücksicht gegen die Oeffentlichkeit scheint es uns zu sein, daß periodisch über die Fortschritte der Restauration authentische Berichte verlautbart werden. Bei dem Umstande, als gegenwärtig jährlich die Summe von 30,000 fl. aus dem Gemeindesäckel zur Restauration beigesteuert wird, hat doch wohl die Bevölkerung auf diese Rücksicht einen gegründeten Anspruch. Geschieht dies in offener und entgegenkommender Weise, so verzweifeln wir auch nicht, daß das erschütterte Vertrauen sich wieder einfinden und alle bisherigen Besorgnisse über einen unbefriedigenden Fortgang der Restauration gänzlich schwinden werden.

Offene Briefe
über französische und deutsche Malerei.

Von **A. Teichlein.**

I.

(Schluß.)

Was war es, wodurch die Franzosen im Jahre 1855 dem versammelten gebildeten Europa, ja sogar manchem trotzigen Germanen selbst wider Willen imponirten?

Nichts Anderes als der Achtung gebietende Gesammteindruck einer Malerschule, welche sowohl an Ton und Haltung ihrer Werke, als auch an Zahl und individueller Mannigfaltigkeit ihrer Meister, unwillkürlich an die gediegenen Eigenschaften der Alten und den Reichthum der klassischen Epoche der Malerei an originellen Künstlernaturen erinnerte.

Daß der Pariser Salon von 1855 offenbar weit mehr an den Louvre als an alles das gemahnte, was Meister Schwind in seiner kernigen Ausdrucksweise schlechtweg „Kunstverein" zu nennen pflegt, das mußte selbst den verstocktesten Schwärmer für die „nationale Sprache in der Kunst" nachdenklich machen. Zwei Fragen drängten sich mir daher vor Allem auf, wohl geeignet, ein modernes deutsches Künstlergemüth gründlich durchzuwühlen und umzuarbeiten.

Erstens: woher diese augenfällige, gänzliche Grundverschiedenheit des Tones, welche bei uns alle moderne Malerei von der der alten Meister auf eine Weise unterscheidet, daß selbst der ungeschulteste Laie, wenn er z. B. in die alte und dann in die neue Pinakothek zu München tritt, mit der Miene des gewiegten Kunstkenners aussprechen kann: „dies sind neue und jenes sind alte Gemälde", und das mit der nämlichen Bestimmtheit, mit welcher er sagen kann: „heute habe ich ein neues Kleid auf dem Leibe und gestern trug ich ein altes; — „Woher diese Grundverschiedenheit von alter und neuer Malerei? Hat wirklich, wie man gewöhnlich sagen hört, das Alter, die Zeit das Meiste dabei gethan und dürfen wir uns für immer bei dem Urtheil nach dem Beispiele vom alten und neuen Rock beruhigen? — wozu man allerdings kein Schneider vom Fach zu sein braucht; oder liegt hier eine gänzliche Abweichung von dem Kunstprinzipe der Alten zu Grunde, welche das ernsteste Nachdenken eines Jeden herausfordert, der ein Maler von Stande sein will?

Zweitens: ist die Autorität der alten Meister in koloristischer Hinsicht ein konventioneller Aberglaube oder eine unumstößliche Wahrheit? — Wenn das Erste der Fall ist, dann sind die Deutschen im Recht, einen anderen Weg eingeschlagen zu haben. Sind die Alten aber in Wahrheit die unübertrefflichen Vorbilder unserer Kunst: müssen wir dann den Franzosen, die ihnen um so viel näher stehen als wir Andern, nicht die verdiente Anerkennung zollen, ja müssen wir ihnen in dieser Hinsicht nicht geradezu den Vorrang einräumen, und ist damit nicht auch schon das Geständniß ausgesprochen, daß wir von ihnen zu lernen haben?

Beide Fragen drehen sich um die Alten und ihre Autorität. Hiemit ist folglich der Angelpunkt gefunden, um den es sich handelt, wenn gerechtfertigt werden soll, daß deutsche Epigonen ihre „Stützpunkte" und „Prinzipien" mehr und mehr im Auslande suchen, wie man das zuweilen beklagen hört. Rund herausgesagt, was ich für mein Theil an den Franzosen am höchsten schätze und worin ich ein für alle Mal ihre Bedeutung für uns suche, das ist und bleibt, daß sie uns Anregungsmittel und Schlüssel zu erneuertem Studium der Alten sind. Denn unsere wesentlichste Differenz beruht nun einmal auf der Annäherung an die Alten ihrerseits und der Entfernung von denselben unsererseits, eine Differenz, welche übrigens ihre geschichtlichen Ursachen hat, über die einige Andeutungen gegeben werden müssen.

Daß die koloristische Tradition der Renaissance, deren letzte Träger die berüchtigten „Zöpfe" gewesen sind, in Deutschland so gut als erloschen ist, seit die monumen-

tale Kunst Italiens unter uns einheimisch geworden, darüber machen wir uns längst kein Geheimniß mehr, und dies ist die oberste Ursache unserer Differenz; alle übrigen sind nur Folgen derselben.

Es wäre zu viel gesagt, wenn man behaupten wollte, daß in Frankreich dagegen die Tradition der alten Oelmalerei stets unangefochten fortgelebt und gleichsam jeder französische Maler von Hause aus seinen Tizian oder Rubens in der Tasche habe. So viel aber ist gewiß, daß wenigstens die Pietät für die alten Meister dort niemals so gefährliche Stöße erlitten hat, als z. B. in München, und daß der Louvre stets fleißiger benützt wurde, als die deutschen Gemäldesammlungen.

Der Gegensatz beruht auf dem Gegensatz des geschichtlichen Entwicklungsganges. Die Geschichte der Malerei in Frankreich, im Ganzen und Großen betrachtet, ist jünger als die deutsche. Sie hat nicht die Doppelblüthe, deren wir uns rühmen sie hat keinen Dürer und Holbein gehabt; noch weniger hat sie, wie die italienische Malerei, die Vorschule der kirchlich-monumentalen Kunst durchgemacht und kann sich auch gegenwärtig auf dem monumentalen Felde nicht mit Deutschland messen. Denn die Ansätze zur monumentalen Malerei sind in Frankreich unvollkommen oder vereinzelt, und Hippolyt Flandrin, der französische Overbeck, ist in Paris eine fast ebenso isolirte Erscheinung wie etwa Rahl, der deutsche Delacroix, in Wien. Dafür aber ist das kunstgeschichtliche Bild Frankreichs auch weniger zerrissen und trotz der monströsen Verzweigung der gegenwärtigen Schule dennoch harmonischer als das unsere. Das macht, die französische Kunst ist modern im historischen Sinne des Wortes.

Bekannt ist die direkte Importirung der italienischen Malerei nach Frankreich unter Franz I. Ich bemerke nur, was für meinen Zweck bemerkenswerth ist, daß Frankreich die alten Italiener und zwar nicht bloß in ihren Werken, sondern selbst in Person zu sich berief, während Deutschland sie stets in ihrer Heimat aufsucht. Auch Dürer hat — freilich ohne besonderen Erfolg — den venetianischen Koloristen seiner Zeit zu Liebe die Grenzen seines Vaterlandes überschritten; nicht minder haben Cornelius und seine Zeitgenossen die deutsche Kunst jenseits der Alpen gefunden. Die Anwesenheit der Italiener in Paris und die eingeführten Kunstwerke des Auslandes wirkten indeß auch hier keine unmittelbaren Wunder. Die Kunst mußte sich zuerst in Frankreich akklimatisiren und ins Blut der Nation übergehen. Im siebzehnten Jahrhundert ist sie aber bereits so lebendig geworden, daß Lesueur es verschmähen durfte, nach Italien zu gehen, und gleichwohl mit seiner „Predigt des Paulus" ein Werk zu liefern vermochte, das in der salle carrée des Louvre sich immerhin unter der Elite der Alten sehen lassen darf, ohne den Nationalstolz allzuhart zu strafen, der ihm diesen Ehrenplatz angewiesen hat.

Was etwa zu Gunsten der französischen Perrücken und Zöpfe gesagt werden müßte, können wir füglich übergehen. Denn was unter dem „großen König" für das Fortleben der Tradition spricht und sich verfolgen läßt bis herauf an den Zeitpunkt, da mit allem, was Perrücke und Zopf war, das Haupt Ludwig XVI. unter der Guillotine fiel: das Alles konnte durch den revolutionären „Klassiker" der Republik und des ersten Kaiserreiches vernichtet werden. Hier aber stoßen wir just auf ein bedeutsames Merkmal der Differenz französischer und deutscher Kunstgeschichte. Offenbar lag bei dem gewaltsamen Zurückdrängen nach dem plastischen Kunstprinzip des Alterthums die Gefahr nahe genug, den nämlichen Fehler zu begehen, welchen in Deutschland die monumentale Reform nach sich gezogen hat. David, sollte man meinen, mußte nicht übel disponirt sein, die Tradition auch in Frankreich zu erdrücken. Mit Erstaunen finden wir aber im Louvre Bildnisse von der Hand des bei uns so viel geschmähten Revolutionärs, von welchem ein einziges, z. B. das Porträt Papst Pius VII., genügen würde, das Gegentheil zu beweisen. David, möchte ich sagen, war zum Glück nicht tief genug in den Geist des Alterthums eingedrungen, um völlig vergessen zu können, daß ein französischer Maler nun einmal kein griechischer Bildhauer sei*). Wer die Bildnisse David's gesehen hat, kann sich fast nicht mehr wundern, daß noch unter den Augen des Klassikers, ja sogar damals (wie der Katalog des Louvre bemerkt) von David, Gros und Gérard fast allein begriffen und gewürdigt, bereits im Jahre 1819 Géricault den Salon mit seinem „Schiffbruch der Medusa" schmücken konnte, und daß ihm, dem verkannten Helden der Uebergangsperiode im Jahre 1822 Eugène Delacroix mit „der Barke des Dante" nachfolgte.

Allerdings schossen nun auch in Frankreich, und bunter als irgendwo, die entgegengesetztesten Richtungen

*) Aus glaubwürdiger Quelle erfahre ich, daß David einen „Tod des Marat" gemalt hat, welcher geradezu ein koloristisches Werk zu nennen sein soll.

in allen Fächern der Malerei empor. Die Einflüsse der Zeit machten sich geltend, und jede Grille der Mode, jede zeitgemäße Illusion ist in Paris nur um so mächtiger und verführerischer. Die „Klassiker" wurden von den „Romantikern" verdrängt, und mit diesen rang „das historische Genre" um die Gunst der Zeitgenossen. Gestern am Tage war „Poesie" das Schlagwort der Maler, und des Abends war es „reale Geschichte"; heute aber sind beide vergessen und verhöhnt.

Unstreitig war die Epoche Louis Philipp's diejenige, in welcher die französische Schule das blühendste Ansehen hatte, insoferne die meisten und großartigsten Aufträge ertheilt und am leichtesten Geld und rothe Bändchen verdient wurden. Ebenso unleugbar ist aber auch, daß damals, als die Riesengalerie von Versailles gestiftet und die Apotheose des todten Welteroberers veranstaltet ward, während man Horace Vernet und die afrikanischen Generale zum Zeitvertreib einer ehrgeizigen Nation ihre Razzias ausführen ließ, — daß eben damals die französischen Romantiker und Zeitgeschichtsmaler am nächsten daran waren, der guten Tradition, welche selbst die radikalen Klassiker geschont hatten, den Todesstoß zu versetzen.

Aber die Poesie des Bürgerkönigthums: die Romantik, und Ary Scheffer, sind todt. Auch Paul Delaroche ist nicht mehr unter den Lebenden und gilt nur noch in Deutschland für einen Koloristen, während die gesammte französische Malerwelt darüber einig ist, daß er ein „Dessinateur" war. Zum großen Theil ungerecht sind die harten Urtheile, welche die heutige Generation über ihn fällt. Denn sie mißt ihn mit dem leidenschaftlichen koloristischen Zorne, der es ihm nicht verzeihen kann, daß auch er über seine gewissenhaften Kostüm-Recherchen den nationalen Schatz, die Tradition, allzusehr außer Acht ließ. Delaroche war aber mehr als etwa ein begabterer Louis Gallait; sein Verdienst ist tief empfundener Ausdruck und liebevoll studirte Charakterzeichnung in der seltenen Verbindung mit dem Sinn für große Form; bis an sein Ende hat er es bewiesen, daß es ihm nicht blos um Popularität zu thun, sondern daß es ihm Ernst um die Kunst war. Wäre Delaroche nicht in der That ein Künstler gewesen, er hätte nicht dem historischen Genre zuletzt den Rücken gedreht und sich biblischen Kompositionen zugewendet, unter welchen einzelne sind, wie die Szene während des Auszuges zur Kreuzigung, welche an einfacher Größe, Wärme und Wahrheit eines Cornelius nicht unwürdig wären. So wenig daher die parteiischen Urtheile der Gegenwart über einen so ernsten „chercheur" wie Paul Delaroche zu billigen sind, gereichen sie denen, die sie aussprechen, gleichwohl zur Ehre, insofern diese damit nur indirekt ihren unbedingten Enthusiasmus für diejenigen Meister der Schule ausdrücken, welche stets die Tradition vertreten haben. Je mehr man auf Delaroche schilt, desto gewisser ist, daß Eugène Delacroix, Decamps, Meissonier und wer immer sich ihnen anreihen darf, vergöttert werde.

Wenn aber in irgend einem Zweige der Malerei in Frankreich die gute Tradition wahrhaft lebendig wirkt und zu Resultaten geführt hat, welche selbst über die Alten hinausreichen, so ist es in der Landschaft. Ich erröthe vor mir selbst und für Alle, die etwa in meinem Falle sind, wenn ich bedenke, daß ich vor meiner französischen Reise Jules Duprés Theodor Rousseau, Corrot, Cabat u. s. w. nicht einmal den Namen nach gekannt habe. Wenn ich mich aber meiner Urtheilslosigkeit gegenüber der Weltausstellung, insbesondere in landschaftlicher Hinsicht erinnere, wenn ich, meine Notizen durchblätternd, gewahr werde, daß mich damals gerade das Schwächere, das lediglich Gefällige am meisten ansprach, während mir die wahren Meisterwerke, wie man bei uns zu sagen pflegt, böhmische Dörfer waren, dann erschrecke ich vor dem Gedanken, wie weit die Verblendung eines deutschen Kunstvereins-Mitgliedes gehen könne, das sogar manches ästhetische Buch durchstudirt und mit manchem großen Künstler der Heimat Umgang gehabt hat!

Soll ich noch im Vorbeigehen den gegenwärtigen Stand der Dinge im Allgemeinen mit ein paar Worten bezeichnen, so muß ich freilich bekennen, daß auch die französische Schule ihren Höhepunkt bereits erreicht, vielleicht schon überschritten haben dürfte; denn die Zahl der Meister ersten Ranges scheint mir auch in Paris eher im Abnehmen als im Wachsen begriffen. Dennoch würde man Unrecht thun, den Verfall für bereits ausgebrochen zu erklären. Der Fortschritt geht auch hier nicht mehr vorwärts, — er geht in die Breite. Die relative Stärke der Masse ist es, was an der französischen Schule nicht blos imponirt, sondern ihr in der That innere Festigkeit und eine würdige Haltung verleiht. Soviel aber ist gewiß, daß selbst der letzte französische „rapin" immer noch besser als mancher deutsche Professor weiß, was damit gemeint ist, wenn er mit allem nur ihm, dem französchen

„rapin“ eigenthümlichen Aplomb ausruft: „Fichtre, il faut faire de la bonne peinture!“ „Gute Malerei!“ Was hilft es das Wort ins Deutsche zu übertragen? der Sinn bleibt doch für deutsche Akademien — eine Preisfrage.

Sollte darum ein deutscher Epigone wirklich so gar strafbar sein, wenn er es nicht verschmähte, von jenem „rapin“ Einiges erfahren zu wollen über gewisse Prinzipien, welche den deutschen Akademien nun einmal abhanden gekommen sind? — Doch es ist spät in der Nacht und schauerlich finster unter den Epigonen. — Lassen Sie mich ein ander Mal fortfahren.

Die allgemeine Kunstausstellung in München.

A. T. — Nachdem ich Sie in einer neulichen Münchner Korrespondenz von der Regsamkeit unseres Künstlerlebens und den neuesten Impulsen einer gewissen Fortschrittsbewegung unterhalten habe, freue ich mich doppelt, Ihnen schon diesmal bestimmte Mittheilungen machen zu können über die Erfüllung damals erregter Hoffnungen auf eine Kunstausstellung im internationalen Sinne. Bereits sind die ersten Schritte zur Ausführung des Projektes gethan. Sowohl im Interesse der Sache als in dem Ihrer Leser wird es am Platze sein, wenn ich Ihnen Abschrift gebe, von dem erlassenen Einladungsschreiben, dessen Inhalt Künstler und Publikum am besten unterrichten wird über die leitende Idee des Unternehmens. Es lautet wie folgt:*)

Von der Geschäftsführung der allgemeinen Kunstausstellung in München.

München, im Januar 1863.

Geehrter Herr!

„Seine Majestät der König von Baiern hat die Veranstaltung einer allgemeinen Kunstausstellung zu München für die Monate Juli, August, September dieses Jahres zu genehmigen geruht. Die Leitung derselben hat die königl. Akademie der bildenden Künste der Münchner Künstlerschaft anheimgestellt, aus deren Mitte durch freie Wahl einer Generalversammlung die unterzeichnete Geschäftsführung hervorging, welche hiemit die erste und angenehmste ihrer Pflichten erfüllt, indem sie Euer Wohlgeboren einladet, das Unternehmen mit einem oder mehreren Ihrer ausgezeichneten Werke zu verherrlichen.

Beseelt von dem Gedanken, daß alle Erleichterung und Beschleunigung des Verkehres, worauf die Gegenwart so stolz ist, von wenig kulturhistorischer Bedeutung wäre, wenn sie nicht beiträge, die Zeitgenossen auch auf den höheren geistigen Gebieten ihrer Thätigkeit zu wechselseitiger Aufklärung und Anerkennung zu führen: wird man überall, wo ehrliches und gesundes Streben lebendig ist, sich mehr und mehr um die Fahne des freien internationalen Ideenaustausches schaaren, welche die Fahne des Jahrhunderts und des Fortschrittes ist. Dies ist der Gedanke, welcher uns leitet, dies die Fahne, welcher Sie mit uns zu folgen gewiß nicht anstehen werden.

Zur Aufnahme der Kunstwerke, deren Einsendung wir aus allen Theilen Europa's mit Zuversicht entgegensehen, ist uns das seines Erbauers, König Ludwig's, würdige akademische Ausstellungsgebäude zur Verfügung gestellt. Daß Baierns kunstsinniges Fürstenhaus nicht ermangeln werde, der Kunst und den Künstlern in gewohnter großmüthiger Weise thatsächliche Beweise der Anerkennung zu gewähren, steht zu hoffen. Der bedeutende Fremdenzufluß Münchens, im Sommer 1863 durch die Ausstellung selbst noch gesteigert, wird den Ruhm hervorragender Kunstwerke verbreiten helfen und verbürgt eine beträchtliche Einnahme an Eintrittsgeldern, deren volle Summe (nach Abzug der Kosten) dem Ankaufe von Ausstellungswerken bestimmt ist, welche nach dem Schluße der Ausstellung an die Besitzer der mit jeder Eintrittskarte verbundenen Aktie verlost werden. Die Künstler Münchens endlich, so wie der unterfertigte Ausschuß insbesondere sind bereit, mit begeisterter Uneigennützigkeit Zeit und Kräfte diesem Unternehmen zu opfern. Ihren einzigen Lohn suchen sie in der eigenen Belehrung und Anregung durch die Ausstellung, so wie in der inneren Genugthuung, bei dieser Gelegenheit die oft erprobte Gastfreundschaft unserer Kunstgenossen in wie außerhalb Deutschlands erwidern zu können.

Schließlich erlauben wir uns noch zu bemerken, daß eine allgemeine Einladung an die Künstler in Masse, unter dem üblichen Vorbehalt einer Zulassungsjury, nur an die Künstler Münchens erlassen wird. Für die übrigen deutschen Städte, so wie für das gesammte Ausland erschien es zweckmäßiger, die Einladungen ausschließlich an nahmhafte Meister für ihre Person ergehen zu lassen, wobei sich von selbst versteht, daß feierlich geladene Gäste keine Jury zu passiren haben. Alle näheren die Zusendung u. s. w. betreffenden Bestimmungen ersuchen wir Euer Wohlgeboren aus der Beilage zu entnehmen.

Mit der lebhaftesten Versicherung ausgezeichneter Hochachtung

Im Namen der Künstler Münchens
die Geschäftsführung
C. Piloty, Ed. Schleich.

Hierauf folgt die Geschäftsordnung, welche für weitere Kreise von geringerem Interesse ist. Ueber den Fortgang dieser Angelegenheit, so weit er für die Oeffent-

*) Mit Vergnügen öffnen wir die Spalten der „Recensionen“ den freundlichen Mittheilungen über das angekündigte internationale Kunst-Ereigniß, dessen Verwirklichung hoffentlich auch in Wien freudig begrüßt und thätig unterstützt werden wird. Deßgleichen entsprechen wir auch dem Wunsche des geehrten Einsenders, durch Aufnahme seiner „auf eigene Gefahr und Verantwortung“ unternommenen Apostrophe an Cornelius. A. d. R.

lichkeit von Belang ist, bin ich im Falle, Ihnen von Zeit zu Zeit authentische Nachrichten zu geben. Für dies Mal erlaube ich mir noch eine Randglosse, welche nicht ganz überflüssig sein möchte

Wer sich von der Münchner allgemeinen Ausstellung eine Pariser oder Londoner Weltausstellung verspräche, würde sich voraussichtlich arg getäuscht sehen. Niemand verhehlt sich hier zu Land, daß hiezu, für diesmal wenigstens, mancherlei Voraussetzungen fehlen würden. Genug daß sich — laut des Einladungsschreibens — das Unternehmen auf der breiten Basis internationaler Gastfreundschaft aufbaut und offenes Haus hält für alle namhaften Zeitgenossen in, wie außerhalb Deutschlands. Daß München auch auf die fremden Meister einige Anziehungskraft zu üben vermöge, dafür bürgt der Name, den es sich als Kunststadt auch im Auslande gemacht hat. Auf das Massenhafte einer Welt-Ausstellung ist es von vorneherein nicht abgesehen, wie schon daraus hervorgeht, daß man sich auf persönliche Einladungen beschränkt, und Transportfreiheit einzig in dieser Bedingtheit gewährt. Wünschenswerther als eine Ueberzahl an Gegenständen wäre, wenn sich die Ausstellung etwa zu einer Schatzkammer ausgewählter Werke entwickeln wollte. In dieser Intention werden auch besondere Einladungen an die Besitzer bedeutender Privatsammlungen ergehen, mit der Bitte, uns eine oder die andere ihrer Perlen anzuvertrauen.

So ungefähr gedenkt man es in München mit diesem Unternehmen zu halten; ohne Beschränkung in seinem Grundgedanken, nach Maßgabe der Verhältnisse aber in der Ausführung begrenzt. Und daran thut man Recht. Denn wer immer irgend ein Mögliches erreichen, und des Erreichten sich freuen will, für den wird es stets die oberste Bedingung bleiben, vom Anbeginn nicht das Unmögliche zu fordern und nicht das Unerreichbare zu erwarten

Ganz im obigen Sinne spricht sich auch die Einladungsadresse aus, welche die Künstlerschaft an Peter v. Cornelius gerichtet hat. Vollständige Mittheilung dieses Aktenstückes einer taktvollen Pietät möchte indiskret erscheinen. Dagegen wird es wohl nichts Unerlaubtes sein, wenn auch der Münchner artistische Kritiker dieser Blätter, vor welchem mit dem Herannahen schwüler Sommermonate die Wetterwolken internationaler Ausstellungsberichte aufsteigen, die Pietät seiner Kunstgenossen nachahmend, auf eigene Gefahr und Verantwortung sich mit einer Apostrophe an den deutschen Großmeister in Berlin wendet, welche man zugleich als sein vorläufiges Glaubensbekenntniß hinnehmen möge.

Kann ein Cornelius die Bekümmernisse derer theilen, welche dem Tage gram sind, da vielleicht mit den Meistern des Auslandes auch einige „Götter geringeren Geschlechtes" ihren Einzug halten werden im akademischen Kunstausstellungs-Gebäude gegenüber der Glyptothek? Nimmermehr fürchten wir es! Denn nimmermehr ist sein Geist ein Geist beschränkter Verzagtheit, so daß bei ihm Eingang finden könnten die Gesichte hochmüthigen Kleinmuths, die da an jenem Tage auch drüben die Pforten des Tempels aufspringen sehen und hervortreten die zürnende Kassandra, die Arme hingebreitet über Troja's Untergang. Nein! — Mit Zuversicht erheben wir gemüthig den Blick zu unserm theuern Meister, wir Andern, die wir diesseits stehen, auf den Stufen des Ausstellungsgebäudes, und der Dinge harren, die da kommen werden. Nicht unwillig aber vernehme ein männliches Wort der Einzige unter den Männern!

Wie weit ab auch die vielverzweigte Stromtheilung der Kunst in dieser modernen Welt die Söhne und Enkel von den Vätern und Ahnherrn geführt haben möge: ein Zeichen gibt es, unter welchem die Glieder der großen Künstlergemeinde aller Völker und Zeiten versammelt sind, und das wir Deutsche immerhin mit Vorliebe das Cornelianische Erkennungszeichen nennen mögen. Es ist das Kennzeichen des Ernstes und der Grundehrlichkeit alles echten Künstlerstrebens. — an welcher Art des Schaffens es auch hafte.

Wie viel der Richtungen auch eingeschlagen werden und um die Herrschaft streiten, sind ihrer in dieser Zeit des vorwiegenden Industrialismus doch nur zwei, die sich durch alle Fächer und auch durch alle Länder hinziehen, und die allenthalben und für immer unversöhnlich einander gegenüber stehen:

Auf jedem Felde gibt es Kunstwerke und gibt es Handelsartikel. — Es gibt Künstler und es gibt Fabrikanten

Wir wollen das echte Kunstwerk hochschätzen — ohne Rücksicht auf seine Art; —

Handelsartikel wollen wir nicht überschätzen, — wie gepriesen sie auch seien; —

Wir wollen den Künstler ehren, der uns ein würdiges Vorbild ist — von wannen er auch stamme; —

Und wollen keinen Fabrikanten mit Lorbeeren überschütten; — weil er etwa unser Landsmann ist; —

Und wenn wir nun nach solchen Grundsätzen zu leben und zu streben geloben, und sie geltend zu machen trachten bei jeder Gelegenheit und in jeder Weise: Meister! haben wir alsdann Cornelianisch zu denken verlernt? — Oder dürfen wir vielleicht am Ende unserer Tage, trotz alle dem und alle dem, es dennoch wagen mit Deinem Wahlspruche zu sprechen:

„Die Kunst hab' ich geliebt,
Die Kunst hab' ich geübt
Mein Leben lang.
Die Künste hab' ich verachtet,
Nach Wahrheit nur getrachtet,
D'rum wird mir nicht bang."

Als eine bejahende Antwort auf diese Frage wäre es zu nehmen, wenn Cornelius seinen Münchner Künstlern, wie zu hoffen steht, gewähren würde, was sie von ihm erbeten haben: „daß er ihr Unternehmen decke mit seinem starken Schilde gegen engherzige Vorurtheile, in dem er es zu weihen nicht verschmäht durch die Weihe seiner Gegenwart."

Kunstbericht aus Rom.

b. — Wer hätte Rom besucht und erinnerte sich nicht mit immer neuer Kraft des Eindrucks, den die ältesten christlichen Basiliken auf jeden nicht ganz gleichgiltigen oder ungebildeten Beschauer ausüben? Die großartige Ruhe, die echt antike Weiträumigkeit, die meist von heidnischen Tempeln herrührenden Säulen, jetzt bestimmt, die Decke des dem alleinigen Gott geweihten Raumes zu tragen, auf dessen Blutzeugen einst vielleicht dieselben Säulen schauten, da jene, die für die damals verfolgte Idee des wahren Gottes in den Tod gingen. Vor Allem wirkt da, wo sie noch erhalten ist, die alte Ausstattung dieser Räume zu dem mächtigen Gesammteindruck das Ihrige: jene Chorschranken, Ambonen, Altäre mit Ciborienbaldachin, Osterleuchter, Bischofsstühle und was sonst noch dazu gehört. So sieht man es noch besonders in S. Clemente und in der kleinen Kirche SS. Nereo ed Achilleo. Bekanntlich besteht der Reiz dieser Arbeiten in den eleganten Mosaikmustern, die dem Marmor eingelegt sind, eine Technik, durch welche bis in's 13. Jahrhundert die Künstlerfamilie der Cosmaten berühmt war

Diese Technik hat einer der geschicktesten unter den hiesigen deutschen Bildhauern, Steinhäuser aus Bremen, wieder zur Geltung gebracht, aber mit der Modifikation, daß er daneben der freien Plastik auch ihrerseits alle Rechte zu wahren weiß. Das erste Werk dieser Art, ein schöner Osterleuchter, wurde von König Friedrich Wilhelm IV. angekauft und steht jetzt dicht bei dem Orte in der Friedenskirche zu Potsdam, wo der verstorbene Monarch zum ewigen Frieden eingegangen ist, ein echter Leuchter der Auferstehung. Dieser Erfolg ermuthigte den Künstler zu einer größeren Arbeit, einem Altar, der zwar seiner weiteren Bestimmung in der Werkstatt von Piazza Barberini noch harrt, aber doch Veranlassung geworden ist, daß der Fürstbischof von Olmütz einen noch größeren Altar zur Feier des in diesem Jahre bevorstehenden tausendjährigen Jubiläums der Slavenapostel Cyrillus und Methodius bestellte. Wir zweifeln nicht daran, daß es dem Künstler auch hier gelingen werde, die feine Schönheit und milde Innigkeit seiner Skulpturen durch den farbigen Kontrast einer wohl abgewogenen musivischen Malerei noch mehr zu heben und das Ganze zu bedeutender architektonischer Gesammtwirkung aufzubauen.

Neuerdings hat Steinhäuser auch eine überlebensgroße Statue der Deborah für den Großherzog von Oldenburg geschaffen, was uns daran erinnert, daß der Künstler namentlich die Schilderung edler Weiblichkeit in Werken wie „Mignon" mit dem Ausdruck einer tiefen Seelenbewegung zu durchhauchen weiß. In letzter Zeit wurde ihm sodann eine ehrenvolle Veranlassung, eben so tüchtiges Zeugniß von seiner verständnißvollen Auffassung der Antike abzulegen. Sie haben wohl von dem schönen „Erostorso" gehört, der im letzten Frühjahr bei den Nachgrabungen auf dem Palatin zu Tage gefördert wurde. Steinhäuser erhielt von Paris aus den Auftrag, den Torso zunächst in Gyps zu ergänzen, und da die Restauration in Photographie dem Kaiser Napoleon vorgelegt wurde, so befahl dieser, daß die Ausführung in Marmor an Steinhäuser übertragen werde.

Diese von dem tüchtigen Topographen Rosa geleiteten Nachgrabungen in den Kaiserpalästen gewinnen von Tag zu Tag an Bedeutung. Gewiß darf man sich bei tieferem Eindringen auch auf manches antike Bildwerk gefaßt machen. Es ist ein eigenes Schicksal, daß man fast immer den Franzosen die epochemachenden Nachgrabungen in der ewigen Stadt zu verdanken hat. Preußen thut wenigstens Manches für die archäologische Fortsetzung durch Unterstützung des römischen Institutes. Aber was für Lorbeern hat Oesterreich auf dem Boden der Siebenhügelstadt gepflückt!? —

Oesterreichischer Kunstverein.

Februar-Ausstellung.

F. H. — Drei Kunstwerke sind es, welche in diesem Monate vor Allem die Aufmerksamkeit des Publikums beschäftigen: „Die besiegten Mailänder vor Barbarossa" von Karl Swoboda, Gustav Gaul's „Tannhäuser im Venusberg" und die „zwölf biblischen Landschaften" von Direktor Schirmer in Karlsruhe.

Das erste Bild wurde im Auftrage des „Vereins für historische Kunst" in großem Maßstabe ausgeführt. Unter einem schweren Pfeilerbogen ist der Kaiserstuhl aufgeschlagen, auf dem der stolze Verächter des Bürgerthums im Ornate der lombardischen Könige thront. Zur Linken der Kanzler des Reiches, zur Rechten der Herzog von Böhmen, Wratislaw II., der von Barbarossa den Königstitel trug, und dem das nationale Herz des Künstlers eine hervorragend gebietende Stellung neben seinem kaiserlichen Lehensherrn eingeräumt hat. Ein Ritter, der das Reichspanier aufgepflanzt, ein Mönch und ein paar Knappen — das sind alle Repräsentanten jener gewaltigen Macht, vor der sich die tapferen Mailänder am 6. März 1162 beugen mußten. Im Vordergrunde gewahrt man einen langen Zug der Mailänder, den Erzbischof mit seiner Klerisei an der Spitze, Ritter, Räthe, Bürger, Mädchen, Frauen, Kinder, die Männer mit Stricken um den Hals, mit verzweifelnden Geberden die Gnade des Kaisers anflehend, oder voll Grimm und Trotz in Miene und Haltung kühn schreitend, über das in Staub gezogene Symbol ihrer Freiheit und Unabhängigkeit, die für heilig gehaltene Fahne Mailands.

Ein angesehener Kunstschriftsteller Wiens hat bemerkt, daß ihm diese Mailänder nichts weniger als den Typus der lombardischen Race zu tragen scheinen. Mag sein. Mehr aber ist mir aufgefallen, daß der Künstler, der Geschichte entgegen, den Kaiser in Mailand, und nicht die Mailänder im Lager des Kaisers bei Lodi erscheinen läßt. Welch eine Gelegenheit, den Kaiser inmitten seines zahlreichen und glänzenden Gefolges von Reichsfürsten und Vasallen, von Erzbischöfen und Bischöfen, den damals mächtigsten Fürsten Deutschlands, Heinrich den Löwen an der Spitze, Otto von Wittelsbach, den Herzog von Oesterreich und Andere zu zeigen, im Hintergrunde Abtheilungen des gewaltigen Reichsheeres und die langen Reihen der Gezelte! — Daß vor einer solchen Macht die stolzen, freiheitbegeisterten Mailänder den Nacken beugen, wäre natürlicher, als daß sie sich vor Friedrich allein, und seinem fast wie ein stolzer Beschützer auftretenden Herzog von Böhmen demüthigen.

Bei der Ausführung hat der Künstler alle seine Geschicklichkeit in der Behandlung und im Vortrage aufgeboten. Die vielen und prächtigen Farben bilden aber keine Farbenmassen, und mir ist, als ob ich überall Licht und überall Schatten sähe. Ich habe das Gefühl von kaleidoskopartig durcheinander wallenden Flecken, die mich keine Ruhe gewinnen lassen, die Szene von einem Punkt aus ungestört zu überschauen.

In koloristischer Beziehung scheint mir das Bild Gaul's den Vorzug zu verdienen. Dort sind Licht und Schatten, kalte und warme Farbentöne in wohlberechneter Skala abgestuft und der Nachdruck in die beiden Hauptfiguren, den Ritter und die Frau Venus gelegt Letztere erscheint mir aber mehr als eine Jungfrau, denn als die reizende Verführung in Person, und ich möchte Gaul die Priorität vindiziren, eine keusche Venus erfunden zu haben. Auch ihre Gefährtinnen tragen ganz das liebeschüchterne Mädchengepräge und zeigen sich nicht weniger anständig als ihre Gebieterin. Nur weit im Hintergrunde der Grotte gewahrt man einen bacchantischen Tanz. Der Ritter scheint mir eher in das Gebiet einer Feenkönigin als in den Hörselberg gerathen zu sein.

Die Kompositionen zu den Schirmer'schen Landschaften sind unserem Publikum schon von einer früheren Ausstellung her bekannt. Bereits die Kohlenzeichnungen haben mächtig angezogen. Die Bilder thun dies noch in höherem Grade. Stets findet man eine Schaar von Andächtigen vor diesen schönen Gemälden, von denen „Abraham's Einzug in das gelobte Land", „Abraham's Bitte um Sodoma", „Hagar's Austreibung", „Elieser wirbt um Rebekka", „Abraham's Begräbniß" und der „Tod Sarah's" am meisten gefallen.

Ich habe nicht Raum genug, um mehrere der besseren Ausstellungsgegenstände ausführlich zu besprechen, und vermag deßhalb nur noch auf ein Bild von Deger, „Maria die Himmelskönigin", auf Ender's „Vorlesung", Friedländer's „Bild des Bräutigams", endlich auf einige hervorragende Landschaften, „Norwegischer Kieferwald" von Martin Müller, „Der Karersee in Tirol" von Gottfried Seelos und auf die Aquarelle von Rudolph und Franz Alt, von Göbel und Heinrich rühmend zu verweisen.

Kunstliteratur.

Der Schweizer Holzstyl in seinen kantonalen und konstruktiven Verschiedenheiten vergleichend dargestellt mit Holzbauten Deutschlands von Ernst Gladbach. Darmstadt, K. Köhler jun. I. Heft.

W. L. — Volksthümliche Bauweisen verschwinden heutzutage vor der nivellirenden Uniformirungssucht gerade so gut wie nationale Trachten. Lieber modischen Flitter als gediegene, durch praktisches Bedürfniß und naives Stylgefühl geschaffene, aber hinter dem „fortschreitenden" Zeitgeiste „zurückgebliebene" Formen! Das ist die Losung des Tages. Deshalb sieht man sogar in einem der konservativsten Länder der Welt, in der Schweiz, mit den Volkstrachten auch die landesübliche Bauweise immer mehr schwinden, obwohl beide gerade hier eine so charaktervolle Gestalt und so vielseitige individuelle Schattirung angenommen hatten. So wahr erweist es sich wieder, daß die Bauwerke der treueste Spiegel der allgemeinen Kulturverhältnisse sind! Denn nicht blos jeder Kanton, nein oft jedes Gebirgsthal hat seine besondern Eigenheiten und Schattirungen in der Bauart, so daß das spezifisch germanische Streben nach einer oft bis ins Eigensinnige gesteigerten individuellen Selbständigkeit gerade hier schon architektonisch vorgezeichnet ist. Nun stehen aber die Schweizer Holzbauten noch in einem ganz besonderen isolirten Verhältniß da, wenn man sie mit dem Gange der übrigen baugeschichtlichen Entwickelung vergleicht. Sie sind nämlich ganz naiv aus dem Bedürfniß des Volkes und aus den Verhältnissen erwachsen, haben ihre Formensprache niemals nach den Rezepten der kunstgemäß durchgebildeten, allgemein herrschenden Style erzeugt, sondern sind lediglich aus den Eigenschaften des Materials, der naturgemäßen Bearbeitung und Verwendung desselben und aus dem handwerklich gesunden Sinn der wackeren Zimmermeister geschöpft, der, wie es die Weise des Handwerkes ist, mehr am Ueberlieferten, langsam Erwachsenen festhält, als nach Neuem begierig ist. So gehen die Schweizer Holzbauten neben den in den verschiedenen Zeiten wechselnden Stylen des vornehmen Steinbaues ähnlich unbeirrt nebenher, wie das uralte Volkslied unangefochten im Munde der heitern Jäger und fahrenden Leute fortlebt, nichts ahnend von der fortschreitenden Entwickelung der kunstgerechten Musik. Ist dann im künstlerischen Leben schon ein Raffinement eingetreten, so kehrt die überzivilisirte Welt gelegentlich in den Schooß der Natur zurück, um sich an dem Duft eines Veilchens, der rührenden Weise eines Volksliedes, dem malerischen Reiz der Volkstracht oder der volksthümlichen Bauweise zu erfrischen. Dann entstehen die Dorfgeschichten, dann wird naiv geschwäbelt, dann werden sehr gebildete und zarte Empfindungen und Gedanken in das Gewand plattdeutscher Verse geworfen und nachgemachte Kinder des Volkes sogar als würdige Gegenstände des tragischen Interesses auf die Bühne gebracht. Alles das auch nur eine Mode, die vergeht wie alle Moden!

Von ganz anderem Werth ist es dagegen, wenn ein tüchtiger Architekt uns die mehr und mehr zum Untergang bestimmten originellen Gebäude, die gleichsam das Volk selbst geschaffen hat, zur Darstellung bringt und sie wenigstens auf dem Papier vor gänzlichem Verschwinden rettet. Die Schweizer Holzbauten verdienen um so mehr diese Theilnahme, da sie so urwüchsig und gesund, fern von den verwirrenden Einflüssen der künstlerisch ausgebildeten Style des Steinbaues aufgewachsen sind. Hier werden nicht allerlei Formen gothischen Maßwerkes in Holz ausgeschnitten, aufgenagelt, angestrichen und für ordentlich stylgemäßen Holzbau ausgegeben. Das Stylvolle, das diese reizenden, durchaus malerischen Bauten haben, liegt darin, daß sie sich aus den natürlichen Bedingungen des Materials und seiner Behandlung entwickeln.

Die vorliegende erste Lieferung des auf 10—12 Lieferungen berechneten Werkes zeichnet sich bereits durch glückliche Wahl der Gegenstände, durch meisterliche Darstellung und sachgemäße Durchführung aus. Dem Kunstfreunde werden die malerischen, theils in Farbendruck, theils in Radirung von der Hand des Herausgebers hergestellten Tafeln großen Genuß gewähren, und der Künstler, besonders der Architekt wird in der gewissenhaften Darlegung des Technisch-Konstruktiven in Bild und Wort seine volle Rechnung finden. Besonders zu bemerken ist noch, daß wir es hier mit Schöpfungen der ursprünglichen germanischen Bauweise zu thun haben, die von Skandinavien bis in die Hochalpen der Schweiz hinauf das Holz war, und erst mit dem Eindringen der Römer und dann des Christenthums vom römischen Steinbau verdrängt wurde. Die Ausstattung des Werkes ist ebenso elegant als gediegen.

Monuments d'architecture Byzantine en Géorgie et en Arménie par D. Grimm, architecte. St. Petersbourg.

W. L. — Dies seit 1859 erscheinende Werk ist das erste, das uns eine auf architektonische Aufnahmen gestützte vollständige Darstellung der interessanten Denkmale Georgiens und Armeniens verspricht. Der Reiz jener Bauwerke beruht weniger auf großartigen Verhältnissen, als auf originellen Plananlagen und einem Ornament, dessen Kombination überwiegend den Charakter mannigfach verschlungenen Flechtwerkes trägt. Durch alle diese Eigenheiten bilden die Bauten beider Länder einen merkwürdigen Seitenzweig der byzantinischen Kunst und bezeichnen einen jener Punkte, auf denen die occidentalischen Formen wieder an Orientalisches anknüpfen und durch diese Verschmelzung manche neue und anziehende Wirkung erreichen. Bei der bald zu erwartenden Vollendung des Werkes, die dann auch den Text mit den erforderlichen historischen Notizen bringen wird, kommen wir wohl darauf zurück. Wir wollen nur schon jetzt dem verdienstvollen Architekten, der dadurch eine empfindliche Lücke ausfüllt und die vereinzelten Notizen, die man bisher über den Gegenstand aus den Werken von Dubois de Montpéreux, Texier, Brosset, und des Fürsten Gagarin schöpfte, zu einem Ganzen abrundet, vorläufig unsern Dank bezeugen.

J. C. Robinson. Italian Sculpture of the Middle Ages and the Period of the Revival of Art. London, by Chapman and Hall 1862. (8° 192 Seiten und 20 Tafeln).

E—. Dieser Katalog enthält eine ausführliche Beschreibung jener Originalwerke der italienischen Skulptur vom 13. bis inklusive 17. Jahrhundert, welche sich im South-Kensington-Museum zu London befinden. Glänzend ausgestattet und mit ungewöhnlicher Sorgfalt gearbeitet, gibt er vollständige Uebersicht von einem Theile der Kunstschätze der genannten Sammlung. Der

Zweck der letzteren ist vorzugsweise Hebung des Geschmackes jener Kreise, welche sich mit der Kunstindustrie beschäftigen. In England ist man zu der Ueberzeugung gekommen, daß Kopien für diese Aufgabe nicht vollständig ausreichen und daß es, um die technische Seite eines jeden Werkes, die eigenthümlichen Bedingungen des Stoffes und die polychromischen Verhältnisse zu beurtheilen, nothwendig ist, den Kunsthandwerker, so weit es geht, mit den Originalen selbst vertraut zu machen. Das unverstandene Kopiren der verschiedenartigsten Motive kommt häufig daher, daß die Zeichnenvorlagen oder Gypsabgüsse die Einsicht in die Bedingungen des Stoffes und der Kunstgattung in der Regel eher hemmen als fördern. Die genannte Abtheilung des South-Kensington-Museums, welche ausschließlich Originale enthält, beginnt mit Werken, welche dem Niccola und Giovanni Pisani zugeschrieben werden, und schließt mit einigen Arbeiten von Bernini; sie umfaßt Arbeiten von Benedetto da Rovezzano, Matteo Civitale, Jacopo della Quercia: Luca und Andrea della Robbia, Desiderio da Settignano, Lorenzo Ghiberti, Michel Angelo Buonarotti, Mino da Fiesole, Antonio Pollajuolo, Jacopo Sansovino, Andrea del Verocchio u. A. m. Daß eine Vereinigung von Werken solcher Meister die Sammlung auch zu einer kunsthistorisch bedeutenden macht, versteht sich von selbst. Von ganz besonderem Werthe sind die Originalskizzen in rothem Wachs und Terracotta von Michel Angelo und die Marmorstatue des Cupido von demselben Künstler, die sich einst in den Gärten der Familie Riccardi befand. Die Skizzen in Wachs weisen zum Theile anatomische Studien auf, ferner die Figuren des David, die Gruppe des Herkules und Kakos und den jungen Apollo; über die Provenienz der einzelnen Theile gibt der Katalog ausführlichen Aufschluß.

Description sommaire des objets d'art faisant partie des collections du duc d'Aumale exposés pour la visite du Fine-arts-Club, le 21 Mai 1862. (83 S. 4°.)

E—. Der Herzog von Aumale nimmt nicht nur als Schriftsteller, sondern auch als Kunstfreund und Kunstkenner in der gegenwärtigen Gesellschaft Englands eine hervorragende Stellung ein; er gilt für einen der tüchtigsten Bibliophilen und besitzt auf seinem Landschlosse zu Twickenham bei London eine ausgezeichnete Sammlung von Büchern und von Kunstwerken aller Art. Zum Mitgliede des Fine-Art-Clubs gewählt, stellte er einen Theil seiner Sammlung auf und lud die Mitglieder desselben zu einem Besuche am 21. Mai vergangenen Jahres ein. Wer an diesem Tage das Haus des Prinzen besuchte, bekam dort recht die Vorstellung von dem Leben eines vornehmen Kunstmäzens, wie man sie sonst nur aus Schilderungen des Lebens im 15. und 16. Jahrhundert erhalten konnte. Ein glänzend gedruckter, zu diesem Zwecke veröffentlichter Katalog gab Einsicht in die ausgestellten Kunstschätze; wo es nöthig war, fügte der Prinz die eingehendsten Erklärungen hinzu. Der uns vorliegende Katalog enthält Gemälde, Miniaturen, Emails, Handzeichnungen, Stiche, alte Drucke und Einbände. Er erschöpft jedoch die Sammlung selbst nicht, sondern gibt nur eine Auswahl aus derselben. Unter den Gemälden sind Italiener und Franzosen am reichsten vertreten; auch bei der Auswahl der andern Werke wurde Gewicht besonders auf das gelegt, was zur Geschichte des Hauses Condé und Frankreichs gehört. Man bedauert unwillkürlich, die Sammlung nicht in dem Lande zu sehen, dem sie angehört, wenn man auch gestehen muß, daß selten Jemand ein unfreiwilliges otium in so hohem Grade cum dignitate zu tragen versteht, als der Herzog von Aumale.

Korrespondenz-Nachrichten.

☐ **Berlin.** (Eine Spezial-Ausstellung. Knaus' „ländlicher Festzug.") Von besonders energischen Kraftäußerungen unseres Kunstschaffens, die an die Oeffentlichkeit getreten wären, habe ich Ihnen seit der letzten großen Kunstausstellung nicht melden können. Das einzige Werk, bei dem dies hätte geschehen können, die kolossale Reiterstatue des Königs Friedrich Wilhelm IV. von G. Bläser, bestimmt für die Ausschmückung der Kölner Eisenbahnbrücke, wurde im Thonmodell während einiger Tage ausgestellt; aber gerade in diese Tage fiel eine kleine Reise Ihres Berichterstatters. Der Besuch der Ausstellung war, wie mir im Atelier gesagt wurde, ein eben nicht zahlreicher, der Bedeutung, die das Werk jedenfalls beanspruchen kann, nicht entsprechender. Dagegen erfreut sich eine kleine Spezialausstellung von fünf Gemälden fortwährend zahlreichen Besuchs und lebhafter Besprechung in allen den Kunstinteressen zugänglichen Kreisen.

Freilich haben die Namen der Aussteller: Gustav Richter, Karl Becker, Oswald Achenbach und Ludwig Knaus, einen hellen und in weiten Kreisen bekannten Klang. „Ländlicher Festzug" hat Knaus sein neuestes Bild genannt. Aus dem Thore eines Landstädtchens ergießt sich ein fröhlicher Zug von Bewohnern unter Anführung eines dreistimmigen Orchesters. Die Gestalten der Musikanten und noch viele andere im Zuge stellen sich gleich beim ersten Ueberblick als vortrefflich, ja köstlich dar, und der Beschauer freut sich im voraus auf den Genuß jeder einzelnen derselben, sobald er nur erst das nähere Verständniß des Vorgangs erlangt, die Pointe der Darstellung erfaßt haben wird; denn auf die Eigenheit dieses Vorgangs bezieht sich ja die Charakteristik jeder einzelnen Gestalt, und die Vortrefflichkeit dieser Charakteristik erhält wieder ihren Maßstab aus jener Eigenheit. — Dem Umstande, daß dieses nähere Verständniß, so zu sagen die Pointe des Vorgangs, nicht sofort dem Beschauer entgegentritt, ja daß er sie überhaupt nicht findet, glaube ich, muß es beigemessen werden, daß das Bild im Ganzen nicht so erwärmt, als es seinen prächtigen Einzelheiten nach verdiente. Die bloße Freude, welche alle Gestalten des Zuges gleichsam ausstrahlen, reicht in ihrer Allgemeinheit nicht aus, um sie in einer so großen Anzahl von Personen je zu besonders charakterisirter Erscheinung kommen zu lassen. Der Verstand will sich nicht sogleich zu der Annahme bequemen, daß sich fast die ganze Bevölkerung eines Städtchens in Bewegung gesetzt hat, um sich auf der Wiese, (welche die rechte Seite des Bildes ausfüllt), ein paar Stunden im Tanze zu drehen und dann wieder heimzukehren. Der Beschauer fragt sich also zunächst: Ist es ein Hochzeitszug, eine Kirmeß, oder dergleichen? —

findet aber bei näherer Betrachtung in der Darstellung keinen Anhalt für seine Vermuthungen. — Ist nun jene Anbequemung erfolgt, und wendet sich das Interesse und die Betrachtung den Einzelheiten zu, so gibt das Bild nicht eine Gestalt, ja fast nicht eine Stelle, welche nicht durch Meisterschaft in der Darstellung hohen Genuß gewährte. Der Einblick in das Innere des Ortes, die Stadtmauer, die Architektur auf und hinter derselben, die Hunde, die Gänseheerde — Alles ist wahr, schön, lebensvoll und virtuos ausgeführt. Von G. Richter gemalt zu sein — oder: von ihm gemalt auf der Kunstausstellung zu prangen, ist die Sehnsucht einer großen Menge von jungen und schönen, oder auch anderu Damen der Residenz. Noble Haltung und Eleganz der Gestalt, außerordentlicher Geschmack im Arrangement der Gewandung, ferner des Schmuckwerks und der Umgebung, reizvolles Fleischkolorit, unübertreffliche Behandlung der Stoffe machen die Werke des Künstlers auf allen Ausstellungen zu den meistbewunderten, mindestens zu den von den Meisten bewunderten auf dem Gebiete der Bildnißmalerei. In dem prachtvollen seidenen Kleide (des einen Porträts nämlich) und dem sonstigen Schmucke entfaltet der Künstler die ganze Gewandtheit seiner malerischen Behandlung, so daß unwillkürlich der Wunsch rege wird, er möchte einen Theil dieses Ueberflusses auf den physiognomischen Theil des Werkes übertragen haben. Nicht, daß dieser Theil der Richter'schen Porträte ohne Geist wäre! Aber der Ausdruck hält sich bei ihm in der Regel auf einem Niveau von Ruhe, bei welchem es dem Beschauer allzuleicht gemacht wird, von der Betrachtung der Physiognomie immer wieder auf die Bewunderung der Garderobe zurückzukommen. — Gleichfalls ein Damenporträt in Lebensgröße und ganzer Figur hat K. Becker zur Ausstellung beigesteuert. Die sonstigen Werke dieses Künstlers, hauptsächlich historische Kostümbilder, besitzen, was die sinnliche Schönheit betrifft, dieselben Vorzüge, wie die Richter'schen, dazu aber einen stark hervortretenden Zug von Energie. Selbstverständlich bedingt jene hauptsächlich von dem Künstler kultivirte Gattung ein geringeres Größenverhältniß, als das des lebensgroßen Porträts. Der Ungewohntheit des Letzteren ist es vielleicht zuzuschreiben, daß das Bildniß der Dame nicht in allen Theilen die Vollendung der sonstigen Werke des Künstlers erreicht. Einige braune Schatten im Gesichte und am Halse lassen hier den sonst überall vorherrscheuden Farbenreiz vermissen. Für die Perle der kleinen Ausstellung möchte ich den „Mondschein in Nemi", von O. Achenbach erklären. Stylvoll, wie nur irgend ein Bild der alten Meister, ist es dabei von unbeschreiblicher Naturwahrheit, so daß es den Sinn mit unwiderstehlichem Zuge aus der augenblicklichen Umgebung in die dargestellte Oertlichkeit versetzt.

J. H. **Dresden.** (Ein Künstlerhaus.) Schon seit längerer Zeit hat sich hier eine Kommission aus Mitgliedern beider hiesiger Künstlervereine, sowie des Unterstützungsvereines für den Bau eines Künstlerhauses gebildet, welches auf dem, vom König überlassenen Platze, zwischen Packhof und Hôtel Bellevue an dem schönen Elbufer errichtet werden soll. Neuerdings hat sich die Kommission noch verstärkt durch namhafte Persönlichkeiten aus den weiteren Kreisen ihrer Mitbürger. Eine Lotterie von Kunstwerken soll die zum Baue nöthigen Mittel beschaffen und schon sind die erfreulichsten Zusagen thätiger Mithilfe von mehreren Kunstgenossenschaften z. B. von Düsseldorf, Wien, Frankfurt, Hamburg 2c. eingegangen und man darf noch weiterer genossenschaftlicher Unterstützung dankbar und vertrauensvoll entgegensehen. Die hiesige Künstlerschaft hat ihrerseits bis jetzt Beiträge und Zusagen bis zum Werthe von 10,000 fl. an die Kommission abgegeben und auch hier ist noch manches Weitere zu erwarten. Das Unternehmen, welches sich auch der dankbar anzuerkennenden Förderung seitens der Behörden erfreut, kann somit wohl als ein in seinen Anfängen bereits gesichertes betrachtet werden, und wenn auch der Zweck und Vortheil eines solchen Baues wesentlich den hiesigen Künstlern und der Förderung ihres geistigen Verkehrs- und Vereinslebens zu Gute kommt, so ist doch mit der Gründung und dem Erwerbe solchen Eigenthums zugleich auch ein Heimwesen für die ganze deutsch Kunstgenossenschaft gewonnen, welches jedem ihrer Mitglieder für immer zu dankbarer und gastlicher Aufnahme bereit und offen stehen wird. Möchten auch diese Zeilen dazu beitragen, dem guten Zwecke, der insofern noch ein besonders wohlthätiger wird, als das Eigenthum und jeglicher Vortheil des Baues sofort nach Vollendung desselben auf den Künstlerunterstützungs-Fond übergeht, noch von allen Seiten thätige Beihilfe deutscher Genossenschaften, so wie einzelner Genossen zuzuführen. — Alle hierauf bezüglichen Mittheilungen bittet man zu richten, an: Prof. H. Bürkner, Vorsitzenden der Baukommission. Dresden, Lindengasse 10.

Kleine Chronik.

Mit der Ausführung des großen Denkmals Friedrich Wilhelms III. in Berlin ist, wie die „Recensionen" zur Zeit berichtet, Professor Alb. Wolff betraut worden. Augenblicklich ist der Künstler mit der Skizzirung eines Entwurfes beschäftigt, welcher die Umgebung des Denkmals, das im Lustgarten zu stehen kommmt, betrifft, und dessen Ausführung der Oertlichkeit ein ganz verschiedenes Ansehen geben und diese zu einer Hauptzierde der Stadt erheben würde. Einem Wunsche des jetzt regierenden Königs zufolge, dessen Verwirklichung freilich noch nicht feststeht, sollten die jetzt an verschiedenen Orten aufgestellten Standbilder der Feldherrn der „Befreiungskriege", also die von Blücher, York, Gneisenau, Bülow und Scharnhorst, eine neue Stätte im Umkreise des Königsdenkmals angewiesen erhalten, in Zusammenhang gebracht mit diesem und mit einander durch eine architektonische Basis und Umgebung, die in einer Art von Plateau bestehen würde, dessen Umgrenzung entlang die einzelnen Denkmäler ihren Platz erhalten würden. Natürlich müßten diesem Plane zufolge die jetzt in verschiedenen Größen und verschiedenem Material (Bronze und Marmor) ausgeführten Werke nach beiden Beziehungen hin in Uebereinstimmung gebracht werden; ebenso würde die jetzige Zahl noch durch die Statuen einiger Generale und Staatsmänner, von welchen letzteren Stein und Hardenberg schon bestellt sind, vermehrt werden. Die jetzt vorhandene Fontäne ist mit in den Bereich der Architektur gezogen, nur bedingt der Plan eine Verlegung derselben und eine andere Einfassung.

Der junge Bildhauer Rau hat, mit Benützung der Todtenmaske, eine Kolossalbüste Uhland's vollendet und in Tübingen ausgestellt, wo dieselbe allgemeinen Beifall findet. Nach dem „Schwäbischen Merkur" hat Uhland's Witwe den Künstler sofort beauftragt, die Büste für sie lebensgroß in Marmor auszuführen. Man hofft dann das Werk auch in lebensgroßen Gypsabgüssen dem Publikum zugänglich gemacht zu sehen. („Süddeutsche Zeitung")

Die Façade von S. Croce in Florenz ist nahezu vollendet, und man sieht ihrer Enthüllung im nächsten Monat entgegen. Die Domfaçade scheint nun auch nächstens in Angriff genommen werden zu sollen. In Folge des ausgeschriebenen Konkurses sind 42 Pläne zur Erbauung derselben eingereicht worden. Die Kommission, welche den Richterspruch geben und über den letzten Abschluß von Arnolfo's Schöpfung entscheiden soll, hat ihr Urtheil noch nicht veröffentlicht. Es ist darauf aufmerksam zu machen, daß sich auf der einen Seite die eingereichten Pläne zum Theil auf den bekannten älteren Entwurf des Schweizers Müller, und auf der andern Seite zum Theil auf die Grundgedanken des Florentiner Architekten Matas stützen. Es ist nun interessant zu erfahren, ob in der heutigen Zeitströmung nationale Einflüsse nicht ein Uebergewicht erlangen. Nach dem offen gegebenen Bekenntniß, daß der hiesige Dom nicht bloß den Florentinern, sondern der ganzen gebildeten Welt gehöre, ist man allerdings das Beste zu hoffen berechtigt. („Augsburger Allg. Ztg.")

Alois Stanger, ein talentvoller junger Plastiker, hat ein Relief J. v. Liebig's als Medaillon ausgeführt, welches, wie die „Augsburger Allgemeine Zeitung" schreibt, als die gelungenste Nachbildung der Züge des großen Chemikers gelten kann. Abgüsse in Gyps und Erz werden durch die literarisch-artistische Anstalt zu München in den Handel kommen.

Der Kölner Dombau ist, wie der fünfzigste Baubericht, erstattet vom Dombaumeister Voigtel, meldet, im verflossenen Jahre durch die Vollendung des Langschiffes einen bedeutenden Schritt vorwärts gerückt. Am 24. Okt. v. J. erfolgte die Beseitigung des 1847 angelegten hölzernen Interimsdaches, so daß nun das neue Gewölbe frei über dem herrlichen Raume schwebt. Bis zum September laufenden Jahres hofft man auch die Querschiffe fertig zu bringen, worauf alsdann die alte Trennungsmauer zwischen Chor und Langhaus fallen und der Innenraum in seiner ganzen Kolossalität den Blicken enthüllt werden kann. Auch die Schwierigkeiten, welche sich der Freistellung des Domes entgegenstellten, sollen größtentheils überwunden sein.

„Chronik für bildende Kunst" ist der Titel eines neuen Geschäftsorgans für die deutsche Kunstwelt, welches seit dem Januar d. J. bei Gebrüder Gotthelft in Kassel in monatlichen Lieferungen ausgegeben wird. Das Blatt hat den praktischen Zweck, einen Mittelpunkt des gesammten geschäftlichen Verkehrs der deutschen Kunstwelt zu schaffen. Seine Mittheilungen sollen sich beziehen: auf alle Angelegenheiten der deutschen Kunstgenossenschaft; auf die sonstigen Kunstvereine, auf hervorragende Kunstwerke und deren Ausstellung, und Wanderung durch verschiedene Vereine u. dgl., dann auf den jedesmaligen Zuwachs aus den Ateliers, endlich auf sämmtliche Käufe und Verlosungen. Die Aufnahme der Mittheilungen erfolgt gratis. Der Abonnementspreis beträgt vierteljährig 1 Thaler. Als ein sicheres und einfaches Mittel, den bisher höchst komplizirten und kostspieligen Geschäftsverkehr des deutschen Kunstlebens zu konzentriren, wird das neue Organ bei zweckentsprechender Leitung sicher allen Betheiligten willkommen sein.

„Gewerbehalle, Organ für den Fortschritt in allen Zweigen der Kunstindustrie", ist der Titel einer seit Anfang d. J. bei J. Engelhorn in Stuttgart von W. Baumer und J. Schnorr herausgegebenen Monatsschrift, welche der großen Aufgabe unserer Zeit, der Wiederversöhnung von Kunst und Handwerk in umfassender Weise dienen soll. Die reichhaltige, mit Geschmack und praktischem Sinn angeordnete Januar-Nummer verspricht dem Unternehmen den besten Erfolg. Namentlich haben uns die großen Musterblätter, welche dem Hefte nach Art unserer Modezeitungen beigegeben sind, als außerordentlich zweckmäßig angesprochen. Uebrigens dient das Blatt keineswegs nur den technischen Anforderungen des Tages, sondern greift auch, wie eine Anzahl schöner Holzschnitte des ersten Heftes zeigt, in die klassischen Epochen der Vergangenheit zurück, um deren Erzeugnisse für unsere Zeit als Bildungsmittel wieder lebendig zu machen.

Heliochromie nennt der Pariser Photograph Niepce die vor Kurzem von ihm der französischen Akademie der Wissenschaften produzirte neue Erfindung, Farben auf photographischem Wege wiederzugeben. Roth, Grün und Blau darzustellen, war Niepce schon früher im Stande, jetzt ist es ihm auch gelungen, das widerspenstige Gelb zu bezwingen. Nur in einem Punkte ist die Erfindung noch mangelhaft, — der freilich überhaupt die Achillesferse der Photographie bildet, — insofern es nämlich noch nicht gelungen ist, die photographirten Farben dauernd festzuhalten. Im Gegentheil verschwindet das farbige Bild bereits nach wenigen Tagen.

Auch im Louvre nimmt Kaiser Napoleon große innere Veränderungen vor. Die Sammlung Sauvageot kommt in den Lebrun-Saal, die auserlesenen Stücke der Sammlung Campana werden in die betreffenden Zimmer des Louvremuseums vertheilt; dem letzteren sollen jetzt auch die sogenannten Mays de Notre Dame, Widmungen der Pariser Goldschmiedezunft, welche bisher im Chore von Notre-Dame hingen, nachdem sie restaurirt sind, einverleibt werden.

Lokales.

In Betreff der Künstlerstipendien fordert das Staatsministerium alle Künstler aus dem Bereiche der bildenden Künste (Architektur, Skulptur und Malerei), der Dichtkunst und Musik, welche entweder bereits mit einem größeren selbständigen Werke vor die Oeffentlichkeit getreten oder Leistungen von tieferem künstlerischen Gehalte aufzuweisen in der Lage sind und nach der Bestimmung der erwähnten Summe auf die Zuwendung eines Stipendiums Anspruch zu haben glauben, auf, sich diesfalls im schriftlichen Wege längstens bis 15. März d. J. bei den betreffenden Länderstellen, oder wenn dies nach Lage der Verhältnisse nicht thunlich sein sollte, bei dem Wiener Staatsministerium in Bewerbung zu setzen. Die Gesuche haben zu enthalten: 1. Die Darlegung des Bildungsganges und der

persönlichen Verhältnisse des Bewerbers; 2. die Angabe der Art und Weise, in welcher er zum Zwecke der weiteren Ausbildung von dem Stipendium Gebrauch zu machen beabsichtigt, endlich 3. die Vorlage der erwähnten Proben des Talentes und der bereits erreichten Bildungsstufe. Diese Stipendien werden vorläufig auf die Dauer eines Jahres verliehen, wobei bemerkt wird, daß für die Bestimmung der Höhe des zu verleihenden Stipendiums die persönlichen Verhältnisse des Bewerbers und der durch die Verleihung zu erreichende Zweck maßgebend sind, in welcher Beziehung es jedoch dem Bewerber freisteht, seine persönlichen Wünsche auszusprechen.

Die Generalversammlung des Oesterreichischen Kunstvereins hat am 9. Februar stattgefunden. Der zahlreichere Besuch derselben von Seite der Mitglieder ließe auf eine erhöhte Theilnahme schließen, wenn nicht die Gleichgiltigkeit und lautlose Stille, mit welcher das Gute wie das Schlechte, das Erfreuliche wie das Betrübende hingenommen wurde, zu einem andern Schluß führen würde. — Der vom Geschäftsleiter deutlich und vernehmlich vorgetragene Bericht machte auf uns durch seine Klarheit, Bündigkeit und die Vermeidung alles Phrasenhaften einen sehr angenehmen Eindruck. Minder erfreulich ist der Kassabericht; es konnte nur durch die Uebertragung mancher bedeutenden Posten auf das nächste Jahr, ein gewisses Gleichgewicht im Budget hergestellt werden. Es wird jedenfalls das im Namen des Präsidenten gegebene Versprechen, für die Zuziehung bedeutender ausländischer Werke zu sorgen, kein leeres bleiben dürfen, wenn der Kunstverein die in den letzten Jahren eingebüßte Theilnahme des Publikums wieder erringen will. Ueber einen in der vorjährigen Generalversammlung von Herrn v. Lucki gestellten Antrag, monatliche Vorlesungen einzuführen, erstattete Herr Hoffer in ziemlich unklarer Weise Bericht. Besagter Herr hätte sich wenigstens die Mühe nehmen können, seinen Bericht stylistisch auszuarbeiten. Der Antrag wurde zurückgewiesen. Da es die erste Generalversammlung nach der Genehmigung der revidirten Statuten war, so wurde der ganze Verwaltungsrath neu gewählt; er besteht jetzt aus dem Prinzen August von Sachsen-Koburg als Präsidenten, Herrn Achilles Melingo als Kassenverwalter und Herrn Ed. Frauenfeld als Geschäftsleiter; dann aus den Künstlern R. Alt, Fernkorn, Friedländer, van Haanen, Hausch, Oeconomo, Schilcher, Seelos und Ed. Ender, und aus den Kunstfreunden v. Drahtschmidt, Dumba, Hoffer, Adolf Parmentier, v. Sacken, v. Sommaruga, Josef Stummer, Adalbert Zinner und v. Lucki.

Karl Rahl ist an der Stelle des jüngst verstorbenen Kuppelwieser zum Professor an der k. Akademie ernannt worden.

Auf der Weltausstellung von 1867, deren Anordnung durch kaiserlichen Erlaß erfolgt ist, soll, nach dem Vorbilde von Paris und London, wie wir mit Freude vernehmen, auch die Kunst ihre Vertretung finden.

Die letzten Vorlesungen des Herrn Professors v. Eitelberger haben am 19. und 26. Januar stattgefunden. Der vorletzte Vortrag war dem Vereinswesen der Engländer gewidmet. Nach einer Charakteristik jener Gesellschaften, welche, wie die Society of dilettanti, die Arundel society u. v. a., der Förderung der Kunst und Kunstwissenschaft im großartigsten und weitesten Sinne obliegen, hob der Redner besonders die vorwiegend praktische Richtung der englischen Genossenschaften als Muster für unsere, zumeist in unfruchtbarer Gelahrtheit und ideologischem Dilettantismus verkommenen, Vereine hervor. Zugleich betonte er die gleichmäßige Theilnahme aller Gesellschaftsklassen an den englischen Vereinen, wodurch eine stete lebendige Berührung der Künstler, Gelehrten und ihrer Mäcene, der reichen Kunstfreunde und Sammler möglich gemacht werde, während bei uns die Scheidung der Stände auch in diese neutralen Gebiete hineinrage. — Der letzte Vortrag galt dem Privatbau und den Städteanlagen der Engländer und schilderte den unzerstörten Familiensinn und die Sorgfalt in der Verwaltung der öffentlichen Dinge, wie sie auf jenen beiden Gebieten in England zu Tage treten. Allerdings haben wir in Oesterreich auf anderen Grundlagen, sozialen wie materiellen, unsere analogen Einrichtungen zu treffen. Immerhin bleibt aber aus der gesunden, dem Individuum und dem allgemeinen Wohle gleichmäßig entsprechenden, englischen Bauthätigkeit für uns Vieles zu lernen. — Wir hoffen, daß der Erfolg den Vorleser anregen wird, uns bald wieder, und dann vielleicht in ausführlich eingehenderer Weise belehrend zu unterhalten, und glauben namentlich, daß ihm das Publikum die ebenso freimüthige als unparteiische Behandlung jener brennenden architektonischen Fragen, welche unsere Stadt schon so lange beschäftigen, aufrichtig danken werde.

An der Akademie der bildenden Künste soll das weibliche Kopfmodell in der Weise eingeführt werden, wie dies in anderen Anstalten der Art üblich ist.

Die Frage wegen Vergebung der Steinmetzarbeiten an dem neuen Operuhause kommt nun bald zur definitiven Entscheidung. Der schwerfällige bureaukratische Apparat, mit dem man die Bauangelegenheit des neuen Operuhauses umgeben hat, mag wohl hauptsächlich Ursache der Verzögerung sein. Die Vollendung des Opernhauses ist dadurch zum mindesten um ein Jahr in die Länge geschoben worden. Ist die Verzögerung des Baues der Preis gewesen, um den Steinbau selbst möglich zu machen, so haben wir gegen dieselbe nichts einzuwenden. Denn es wäre ein Skandal ohne Gleichen, wenn man bei einem Monumentalbaue zu dem Aushilfsmittel des Verputzens hätte greifen müssen.

Ein Wiener Aquarell-Album ist von der Firma „Reifferstein und Rösch" unter dem Beirath des Landschaftsmalers Konrad Grefe begründet worden. Es verdient dasselbe der Aufmerksamkeit und Theilnahme des Publikums empfohlen zu werden. Das erste Blatt: „Am Fenster", von Fr. Schammes, ist der vorzüglichste und schönste Farbendruck, welcher im Gebiete dieser Kunsttechnik bei uns bisher erschienen ist.

Briefkasten 24. Januar — 23. Februar: E. H. R. in Berlin und K. K. in Tübingen: Brieflich beantwortet. — *** und F. H. hier, J. H. in Dresden und □ in Berlin: Erhalten und benützt.

Verantwortlicher Verleger:
J. Löwenthal.

Druckerei von
J. Löwenthal.

№ 3. Wien.
Zweiter Jahrgang. März 1863.

Recensionen

und Mittheilungen über

bildende Kunst.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Monat erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung: 1 fl. oder 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik" erscheint wöchentlich eine Nummer: Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider Blätter zusammen: Ohne Zusendung: 2 fl. 57 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Rthlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, wie auch durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Die deutschen Kunstakademien. I. — Karl Rahl. — Grimm's „Leben Michelangelo's." — Die Verbindung für historische Kunst. — Oesterreichischer Kunstverein (März-Ausstellung). — Kunstliteratur (J. Sighart, E. Hübner.) — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin). — Kleine Chronik. — Lokales.

Ueber die deutschen Kunstakademien

Von **Friedrich Pecht.**

I.

Einen Menschen, über dessen schlechtes Aussehen Jedermann einverstanden, von dem überdies bekannt ist, daß er alle paar Jahre sich einer Radikalkur zu unterziehen, sein Regime von Grund aus zu ändern für nöthig findet, dessen Thun und Treiben endlich in seiner Ersprießlichkeit beständig und nicht unbegründet angefochten wird, einen solchen Menschen pflegt man mit Recht nicht für ein Bild geistiger und körperlicher Gesundheit zu halten. Was vom Einzelnen, gilt aber wohl auch von ganzen Korporationen und Institutionen. Niemand wird läugnen, daß besonders bei den deutschen Akademien jene oben charakterisirten Merkmale zu finden seien. So lange wir uns wenigstens erinnern, haben die Klagen über dieselben nicht aufgehört, so wenig als ihre Reformen und Umwandlungen, ohne daß jemals eine sonderliche Besserung der Patienten zu verspüren gewesen wäre.

Schon im zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts finden wir z. B. die damals in Rom weilenden Reformatoren der deutschen Kunst, die Wächter, Cornelius, Overbeck, Veit, Schnorr u. s. w. eine Petition bei dem neu errichteten Bundestag eingeben, daß er doch die Aufhebung der Akademien veranlassen möchte, da sie der Kunst nur schädlich seien. Und allerdings lag die bedenkliche Thatsache vor, daß fast alle diese heute ruhmgekrönten Regeneratoren unserer Kunst seinerzeit von diesen Anstalten geflohen, — oder weggegangen worden waren.

Der Zopf, den einer der Unterzeichner jener Petition, der alte Koch, einst der Karls-Akademie nach seiner Flucht von ihr unfrankirt als ihr Eigenthum zurückgeschickt hatte, er scheint nicht nur in vielen Exemplaren versendet worden, sondern auch unsterblich geblieben zu sein. Denn, obwohl die Mehrzahl obenerwähnter Petenten kurz darauf selbst akademische Stellen übernahm, so hat man doch nicht gehört, daß die Akademien deshalb ihrer Aufgabe von nun an mehr entsprochen und die Klagen aufgehört hätten; im Gegentheil, das Klagen und das Umgestalten ging nun erst recht an; sämmtliche Anstalten sind seither zwei, dreimal reformirt worden, ohne daß eine Besserung eingetreten wäre, oder wenn sie je eintrat, irgendwo lange angehalten hätte.

Mit dem Faktum, daß fast alle großen, bahnbrechenden Künstler im herbsten Gegensatze zu den Akademien standen, ging das noch viel bedenklichere Hand in Hand, daß von der deutschen Kunst gerade in den Fächern, die auf den Akademien gar nicht oder nur nebenher gelehrt wurden, der Landschaft und der Genremalerei, entschieden am meisten geleistet wurde, daß diese sich am gesündesten und lebenskräftigsten entwickelt und uns namentlich allein einen technischen Fortschritt gezeigt

haben, während die deutsche Historienmalerei ohne allen Zweifel gerade in dem am weitaus schlechtesten bestellt ist, was man auf den Akademien allein lernen könnte und sollte. — Dazu kam, daß eben dies zu Lernende unsere Herren Nachbarn, die Franzosen, gleichzeitig viel besser konnten, obgleich die Unglücklichen sich ganz ohne so viel wohl-dotirte und administrirte Anstalten, mit bloßen Meisterschulen bis heute behelfen mußten. — Endlich ist es eine nicht zu läugnende Thatsache, daß in den eigentlich klassischen Kunstperioden aller Völker Akademien in unserm Sinne durchaus nicht bestanden, sondern erst mit dem einreißenden Eklektizismus und auch da lediglich als sogenannte Privat-Anstalten erscheinen. Die heute giltige Form verdanken sie erst dem Absolutismus Ludwig's XIV. und der Bureaukratie, dem modernen Systeme der Bevormundung, der Viel-Regiererei, welches aber bei seiner Herübernahme aus Frankreich und Italien durch die deutsche Pedanterie noch zu besonders gründlicher Langweile ausgebildet wurde.

Unter diesen Umständen dürfte die Untersuchung wohl am Platze sein, ob die Fehler, die man fortwährend an den Akademien beklagt, von ihrer Organisation unzertrennliche oder mit gutem Willen zu beseitigende seien, — ob sie schon in der Theorie oder nur in der schlechten Praxis liegen.

Zunächst ist hier zu bemerken, daß man bei denselben das Eigenthümliche von dreierlei verschiedenen Anstalten in eine Institution zu vereinigen gesucht hat, nämlich der Gymnasien, der Universitäten und der Akademien der Wissenschaften. Was Wunder, wenn sie von allen dreien nur die Vorzüge, aber nicht die Fehler vermissen lassen?

Der letztgenannten Institution entspricht ungefähr die Einrichtung der heutigen französischen Akademie; diese ist in der Hauptsache eine Ehrenanstalt für verdiente ältere Künstler, denen sie Pensionen und eine ausgezeichnete Stellung gewährt, und die in künstlerischen Dingen eine berathende Instanz ist, Preise zu vertheilen, Gutachten abzufassen und andere ähnliche Dinge zu besorgen hat, während der eigentliche Privatunterricht, wie erwähnt, in den freien Meisterschulen gegeben wird und reine Privatsache ist. In der in Deutschland stattfindenden Vereinigung jener drei sich theilweise total widersprechenden Zwecke aber ist unstreitig eine Hauptursache davon zu suchen, daß keiner von ihnen genügend erreicht wird. — Die alten, verdienten Künstler, die der Akademie zur Zierde gereichen können, und denen die Nation einen Ehrensold mit Fug und Recht zuerkennen mag, sind selten gute Lehrer. Der erste, dem der Gymnasien entsprechende Unterricht brauchte gar nicht durch solche berühmte Künstler versehen zu werden. Ferner ist die Einrichtung der Universitäten, deren Lehrsystem entsprechend auch jeder Lehrer ein besonderes Fach vertritt, der Art der künstlerischen Bildung überhaupt nicht angemessen; der Staat braucht Theologen, Juristen, Mediziner, und zwar eine ganz bestimmte, sehr bedeutende Anzahl. Er braucht aber offenbar höchstens eine bestimmte Anzahl Architekten, dagegen hat er durchaus kein Interesse, schlechte oder auch nur mittelmäßige Maler und Bildhauer zu erziehen, sondern im Gegentheile das, daß diejenige Summe bildender Kräfte, die sich in den Individuen befinden, und für einen bedeutenden Künstler nicht ausreichen, den nachbildenden Künsten, dem Kunsthandwerke zugeführt werden, wo sie noch sehr wohlthätig wirken können, während sie in der eigentlichen Kunst blos ein unleidliches Proletariat darstellen.

Das Universitäts-System mit seinen Fachkollegien auf die Kunst übertragen, heißt daher, die vor Allem nöthige Einheit, das Harmonische des Unterrichtes zerstören, es macht den Schüler irre, verdummt ihn, anstatt ihn zu wecken. Wenn ihm der Professor der Malklasse genau das Gegentheil predigt von dem, was ihm der Lehrer im Gypssaale eingeprägt, wenn ihm der der Komposition wieder verächtliche Seitenblicke auf den Koloristen fallen läßt, so weiß er zuletzt nicht mehr, an was er sich halten soll, und verliert den Glauben an sich mit dem an die Lehrer.

Daß dies aber geschieht, ist ganz unvermeidlich, wird nie entfernt werden können. Und noch schlimmer wirkt der Lehrzwang in den unteren Klassen, die Unmöglichkeit für den Schüler, einem Lehrer zu entrinnen, zu dem er doch vielleicht nicht das geringste Zutrauen hat. Die Akademien ergänzen sich thatsächlich durchaus nicht selbst, sondern zwei Drittel der Lehrer werden ihnen vom Ministerium regelmäßig oktroyirt. Was sich da für Einflüsse geltend machen, welch unfähige Lehrer oft eingeschoben werden, brauchen wir nicht erst weiter auszuführen. Aber setzen wir auch den Fall, daß die Wahl immer auf die ausgezeichnetsten unter den vorhandenen Künstlern fiele, so wäre damit doch noch keineswegs ausgemacht, daß diese auch die besten Lehrer seien, im Gegentheil zeigt, wie gesagt, die Erfahrung nur zu oft, daß gerade die berühmtesten Künstler zu Lehrern keineswegs passen. Den größten Fehler hat aber dieses System darin, daß die meisten Künstler ziemlich alt werden, bis sie sich zur allgemeinen Anerkennung durch-

gerungen haben, bis sie akademiefähig geworden sind. Kömmt aber auch eine frische Kraft in's Kollegium, so vermag diese doch seinen herrschenden Geist, der natürlich von den Aeltesten desselben ausgeht, nur in den seltensten Fällen zu ändern, und erlahmt gewöhnlich in wenig Jahren an dem stillen und offenen Widerstand, an der bleiernen Schwere der Tradition So kommt es denn, daß diese Körperschaften fast durchgängig hinter den Fortschritten der Kunst zurückgeblieben, daß sie in ihrer Mehrzahl niemals der Ausdruck des gerade aufstrebenden, zur Herrschaft gelangenden Kunstbegriffes, sondern im Gegentheil der bereits überwundenen Standpunkte sind und nothwendig sein müssen. Da sie aber diesen überwundenen Standpunkt als Lehrerschaft immer dem Schüler werden oktroyren wollen, so setzen sie sich ebenso nothwendig mit allen aufstrebenden Talenten, wie die Geschichte von jeher gezeigt, in Widerspruch, üben einen Druck auf dieselben aus, maßen sich eine Art schädlicher Herrschaft über den Geschmack an, kurz sie äußerten von jeher nothwendig nicht eine befördernde, sondern eine retardirende Wirkung auf die Kunst.

Hat hier das Fachsystem der Universitäten einen schlechten Einfluß, so übt der Punkt, wo von demselben abgewichen ist, einen noch viel schlimmern. Die Gehalte der Lehrer sind überall bei weitem nicht hinreichend für die Existenz derselben, diese sind also natürlich für ihren Lebensunterhalt hauptsächlich auf die eigene Produktion angewiesen. Auch wäre es nichts weniger als wünschenswerth, daß die Lehrer, wenn sie bedeutende Künstler sind, wie sie doch sein sollten, zu Gunsten der Schulmeisterei auf die Produktion verzichteten. Da man nun aber das System der freien Konkurrenz der Lehrer, so wie das der Collegiengelder nicht von den Universitäten herübergenommen hat, so steht die Sache so, daß es der entschiedenste Vortheil des Lehrers ist, wenn er sich dem langweiligen Unterrichte so wenig als möglich widmet, indem er dann um so viel mehr Zeit für seine Privatproduktion übrig behält. Man müßte die menschliche Natur nicht kennen, wenn man nicht glaubte, daß diese unsinnige Einrichtung nicht einen höchst nachtheiligen Einfluß um so mehr übte, als bei den vielerlei Lehrern sich der einzelne nicht einmal ein Verdienst daraus machen kann, diesen oder jenen besonders talentvollen Schüler gebildet zu haben. So erklärt sich denn der fast überall gleichmäßig herrschende, sprichwörtlich gewordene, akademische Schlendrian ausreichend genug.

Jedermann wird einsehen, daß das geschilderte System schlechtere Wirkungen haben muß, als das französische, wonach berühmte Künstler lediglich Privat-Anstalten errichten, in welchen der Schüler den Unterricht für sein Geld erhält, also Lehrer und Schüler ein gleich großes Interesse daran haben, denselben fruchtbar zu machen, indem seine Güte dem Lehrer das Atelier füllt, ihm eine oft sehr bedeutende Einnahme gewährt und seinen Ruf enorm steigert, während der Schüler das, wofür er bezahlen muß, immer eher zu nutzen suchen wird. Man begreift leicht, daß dort von unserer akademischen Schlaffheit nichts zu verspüren ist. Der Unterricht der Akademien steht zu dem der Privat-Werkstätten in einem ganz ähnlichen Verhältniß, wie die Arbeit unter der Zunftverfassung zu der mit der Gewerbefreiheit. Die letztere steigert aber erwiesenermaßen alle Kräfte ins Unendliche.

Die Staatsbegünstigung der Akademien, besonders ihr unentgeltlicher Unterricht, macht das Bestehen von Privatanstalten neben ihnen begreiflich sehr schwer, und dennoch finden sich nicht nur an fast allen größeren Orten solche Anstalten, sondern auch die meisten unserer jüngeren ausgezeichneten Künstler haben sich genöthigt gesehen, das, was sie in Deutschland nicht lernen konnten, sich anderswo — in Paris, Belgien, Rom — mit großen Opfern zu holen.

Bedeutend vermehrt die Gebrechen der Akademien der Umstand, daß ihnen das Universitäts-Institut der Privatdocenten, das ja die Pflanzschule und das Korrektiv des Professorenstandes ist, gänzlich abgeht, woraus also jener förmliche, oft höchst tyrannische Lehrzwang entsteht, der, wie wir gezeigt, die unleidlichsten Wirkungen übt. Dabei hat man noch alle übrigen Mängel bureaukratischer Einrichtungen mitzugenießen. Der Unterricht ist viel zu förmlich, an möglichst kurze Bureaustunden geknüpft, die Ertheilung desselben ist mit einer Menge von Hindernissen, Attesten u. dgl. umgeben, welche es oft solchen, die nur einen Theil ihrer Zeit darauf verwenden können, ganz unmöglich macht, ihn zu genießen. Der hauptsächlichste Mangel aber ist, wie überall, der, daß sich die Bureaukratie sehr bald Selbstzweck wird, und es sich in der Praxis weit weniger darum handelt, daß diese oder jene Arbeit auf die billigste und beste Art geleistet werde, als vielmehr darum, daß die Glieder der Korporation für so wenig Arbeit als möglich so gut als möglich bezahlt werden. Handelt es sich aber nun bei den Akademien eigentlich darum, daß der junge Künstler erstens die Natur, zweitens die vorhandene klassische Kunst, diese kennen, verstehen, jene nachbilden lerne, so wird man sehr bald finden, daß in Wahrheit gerade diese

*

beiden Zwecke am meisten vernachlässigt werden, und zwar um so mehr, je mehr die Anstalten an Alter und Ansehen steigen. Denn je mehr dies der Fall ist, um so entschiedener hat gewöhnlich das persönliche Interesse die sachlichen Zwecke absorbirt.

Die letzteren werden in der Hauptsache auf zwei Arten erreicht: durch Akt-Zeichnen und Malen, damit der Schüler die menschliche Gestalt vor allen Dingen auf's genaueste kennen lerne, und durch das Kopiren alter Meister. Während sich nun auf den französischen Privat-Anstalten fast die ganze Zeit des Schülers in diese beiden Beschäftigungen theilt, er den ganzen Vormittag beim Meister nach dem Leben malt, am Nachmittag in den mit größter Liberalität geöffneten Sammlungen des Louvre kopirt, sind diese beiden Dinge bei den deutschen Akademien durchgängig just die vernachlässigtesten Theile des Unterrichts. Das Aktmalen wird meist auf einige Monate des Jahres, und auch da nur auf ein paar Stunden des Tages, so wie auf eine kleinere Anzahl von Schülern beschränkt; denn die Modelle kosten Geld, das Budget der Akademie ist aber durch die Gehalte der Angestellten so belastet, daß fast nichts mehr dafür übrig bleibt; die Galerien und Sammlungen aber jenem Studium zum Gebrauch zu öffnen, das ist für die Angestellten viel zu unbequem; sie sind einstweilen blos zum Prunk da. Neun Zehntel der Schüler der Münchner Akademie z. B. — und sie ist nicht die schlechteste — haben nie in ihrem Leben ein altes Bild kopirt.

Vielleicht der schlimmste Fehler der Akademien aber ist der Dünkel und das unpraktische Wesen, das sie erzeugen. Da sie die vom Staate anerkannte höchste Autorität in Kunstangelegenheiten sind, der Theorie nach wenigstens sein sollten, da sie die Pflegerinnen der höchsten und ernstesten Richtungen der Kunst vorzustellen haben, wie dies durch die Vermischung des einfachen Schulzweckes mit der Institution der Akademie der Wissenschaften herbeigeführt wird, so hat sich nach und nach jener eben so ungerechtfertigte als erklärliche Dünkel in ihnen gebildet, der meist mehr bureaukratischer als künstlerischer Natur ist, und der sich bald auf den geringsten Schüler zu übertragen pflegt. Derselbe macht ihn untauglich für jeden anderen Beruf, wenn er zu den höchsten Kunstrichtungen schließlich nicht Zeug genug hat. Er ist träge und eingebildet geworden, und wie ein durchgefallener Student gewöhnlich nur noch einen liederlichen Schreiber abgibt, so wird auch der Akademiker gewöhnlich höchstens Zeichnenmeister, oder bleibt bis in sein siebzigstes Jahr ein „talentvoller junger Mann", der die Unterstützung seiner Verwandten und Gönner immer unverschämter in Anspruch nimmt. — Die Leichtigkeit der Aufnahme, der kostenfreie Unterricht veranlassen aber leider sechs Mal so viel junge Leute, sich auf die Akademie zu begeben und Rafaele werden zu wollen, als nur irgend erträgliches Talent haben. Die Akademie prunkt dann mit dem Zulauf, den sie hat; die Unglücklichen, die sie macht, werden aber dabei nicht gezählt, es wird nicht darauf geachtet, daß just die Akademien und ihr Hochmuth es sind, die der Vermählung der Kunst mit dem Handwerke und der Industrie, ihrem natürlichen Boden, so sehr im Wege stehen und letzteren die fruchtbarsten Kräfte nutzlos entziehen.

Aus dem Gesagten geht wohl mit Evidenz hervor, daß es die Mängel der Organisation sind, welche mit Nothwendigkeit immer wieder zu den Gebrechen führen mußten, die wir getadelt haben, und die man den Anstalten von jeher vorgeworfen hat. Man hielt sich dabei an die Personen, glaubte, die Sache werde schon besser werden, wenn man jene ändere, und war allemal bald wieder auf dem alten Fleck. Besäßen viele Lehrer nicht immer noch so viel Pflichttreue, so hätte im Gegentheil das Uebel noch weit ärger werden müssen. Man hat demselben durch die Errichtung der sogenannten Meisterschulen abzuhelfen gesucht, und es ist auch in der That Manches dadurch gebessert worden; dem Hauptübelstand aber, daß damit immer noch keine freie Konkurrenz geschaffen wurde, daß das materielle Interesse der Lehrer immer noch bei der Gleichgiltigkeit gegen die Schule sich besser befindet, als beim Gegentheil, daß endlich die doppelte Basis alles Unterrichtes: das Studium des Nackten und das der alten Meister, vernachlässigt wird, dem wurde noch in keiner Weise abgeholfen.

Vergleicht man daher die enormen Kosten der zehn bis zwölf Kunstakademien in Deutschland mit dem durch dieselben gewonnenen ärmlichen Resultate, so kann kein Zweifel darüber sein, daß der Staat viel besser daran thäte er kümmerte sich gar nicht darum, wie die Künstler gebildet werden, sondern verwendete die bisher dafür verausgabten Summen dazu, die Erzeugnisse der bereits gebildeten zu konsumiren, seine Gerichtssäle und Kirchen, seine Bethäuser und Museen mit ihnen zu schmücken, wofür ihm jetzt die unnütze Schulmeisterei gewöhnlich keine Mittel mehr übrig läßt. Würde der Staat z. B. blos Theaterschulen errichten, aber niemals spielen lassen, so wäre das genau das-

selbe, was er heute mit den bildenden Künsten thut, und nur weil dort das gesunde System des Privatunterrichtes glücklicherweise herrschend geblieben ist, würde das Publikum über solchen neuen Unsinn schreien, während es bei den bildenden Künsten noch immer darüber hinwegsieht, weil es hier noch gar nicht Gelegenheit gehabt hat, sich an einen gesunden Zustand zu gewöhnen

Karl Rahl.

Biographische Skizze von **Fr. Hottner.**

Die „Recensionen" haben ihren Lesern biographische Darstellungen bedeutender zeitgenössischer Künstler in Aussicht gestellt, und es dürfte wohl Niemand ein größeres Anrecht haben, den Reigen dieser Schilderungen zu eröffnen, als der obengenannte Meister, dessen Verdienste von der Kunstwelt in- und außerhalb seiner Heimath längst anerkannt sind und welchem selbst ein Cornelius im Anschauen seiner Entwürfe für das Wiener Arsenal das seltene Lob der Ebenbürtigkeit zuertheilte. Durch die Berufung Rahl's an Kupelwieser's Stelle in die Wiener Akademie der bildenden Künste wird eine Publikation dieser Biographie gerade jetzt besonders nahe gelegt. Das Urtheil der Welt hat dadurch gleichsam seine Ratifikation erhalten und die Freunde des Künstlers werden jetzt, wo er auf der Höhe seines wohlverdienten Ruhmes steht, mit ungetrübter Genugthuung auch auf das mannigfache Mißgeschick zurückblicken können, welches im Laufe des hier geschilderten Lebens von Mittelmäßigkeit und Scheelsucht gegen eine echte Künstlernatur heraufbeschworen wurde.

So will ich denn, auf Grund persönlicher, direkter Nachforschungen, im Folgenden versuchen, den Entwicklungsgang des Künstlers vom Kindesalter an zu zeichnen, die Schule des Knaben, das Schaffen des Mannes, die Auffassung seiner geschichtlichen Stoffe und die Art seiner Behandlung derselben, seine Stellung als Lehrer und unter seinen Genossen zu schildern und gelegentlich seine Schöpfungen in chronologischer Ordnung zu erläutern, mit besonderer Rücksicht auf die großen Kompositionen der letzteren Jahre.

Karl Rahl wurde am 13. August 1812 in Wien (Alservorstadt, Wickenburggasse) geboren. Sein Vater war der aus Heilbronn gebürtige berühmte Kupferstecher Karl Heinrich Rahl, von dem eine bedeutende Zahl vortrefflicher Stiche nach älteren und neueren Mustern vorliegen und besonders im Auslande gesucht sind. Seine Mutter war ein Wiener Kind, eine arme Bürgerstochter, Maria Theresia Lorenz.

In der Kindheit schon lebte Rahl in einer Atmosphäre, welche einem glücklichen Talente günstig sein mußte. Die Kunstthätigkeit im Vaterhause, die Abbildungen nach Meisterwerken, die ihn bei seinen Kinderspielen umgaben, die Heldengesänge Homers, die ihm der Vater schon in früher Kindheit vortrug und durch Vorzeigung von Köpfen der Homer'schen Helden und von bildlichen Scenen großer Begebenheiten versinnlichte, die Erzählungen Plutarchs, welche er selbst schon im achten Jahre zu lesen begann, weckten frühe seinen Geist und sängten ihn mit Bildern voll von Kraft, Größe und Erhabenheit. An den göttergleichen Gestalten eines Hektor und Achill, eines Agamemnon und Odysseus rankte sich die junge Seele empor und gewann an Schwungkraft und Festigkeit. — Ueber die Zeit seines Schulbesuches gehe ich rasch hinweg und berühre nur, daß Rahl, der, beinahe noch ein Kind, seinen kleinen Schulgenossen gerne Szenen aus der alten Griechen- und Römerzeit, die Ermordung Cäsars z. B., erzählte, für die Geschichte stets außerordentliche Fähigkeiten, für Arithmetik und Mathematik dagegen ein sehr armes Fassungsvermögen zeigte.

Kaum 14 Jahre zählte der Knabe, als ein Ereigniß in weiter Ferne für die Wahl seines Berufes entschied. Der griechische Freiheitskampf war ausgebrochen. Das ganze Abendland kam in Bewegung; alle Welt nahm Partei, auch Rahl. In seiner Begeisterung für das Griechenthum entwarf er mehrere Kampfesscenen, in denen der Muselmann keine glänzende Rolle spielte. So unbeholfen und ungeschickt diese Zeichnungen der Form nach waren, so verriethen sie doch ein erwachendes Talent, welches indessen dem vorsichtigen Vater noch kein Vertrauen einflößte. Den stürmischen Bitten des Sohnes, ihn Maler werden zu lassen, setzte derselbe lange Wiederstand entgegen, und als er endlich dem beharrlichen Andringen nachgab, mußte sich der Jüngling einer harten Probe unterwerfen.

Ein strenger Zeichnenunterricht unter des Vaters Leitung begann. Michel Angelo's Anatomie war die erste Vorlage. Dann kamen Zeichnungen nach Antiken und endlich Studien nach der Natur. Seufzend ertrug das junge Blut die absichtliche Pedanterie und Tyrannei des väterlichen Lehrers, der dem Sohne die Lust zur Malerei verleiden wollte, so lange er in ihm nicht

mit voller Sicherheit einen Berufenen erkannte. Rahl mußte alle Naturstudien auswendig wiederholen, und nicht eher fanden diese Zeichnungen Gnade vor den Augen des Vaters, als bis sie mit den Originalen völlig übereinstimmten.

Ein Jahr des harten Noviziates war vergangen, da führte eine Schulfreundschaft den lernbegierigen Kunstjünger in das Atelier des Malers Josef Bayer, mit welchem damals Mantschko und Schwind zusammen wohnten. Bayer hatte eben seinen Reichel'schen Preis „Petrus liebst Du mich", vollendet, in welchem ein Kolorit, ähnlich dem der alten Venezianer angestrebt war. Das Leben und Schaffen in diesem Künstlerasyle befreundete Rahl vollends mit seinem Berufe und das Bild Bayer's entzündete in ihm das Verlangen, in die Geheimnisse der Oelmalerei tiefer eingeweiht zu werden. Da Bayer kurz darauf das Atelier und seine Genossen verließ, so nahm sich Mantschko des jungen Rahl an, und lehrte ihn einen Monat hindurch den Gebrauch der Oelfarben. Nach Hause zurückgekehrt, malte nun Rahl fleißig nach der Natur Studienköpfe seiner Geschwister und Freunde und versuchte bald darauf eine Skizze für ein historisches Bild: „Streit des Achill und Agamemnon" in kleinem Format. Bayer, dem er den Muth hatte, dieses Erstlingswerk zu zeigen, nahm dasselbe mit der Bemerkung auf, es sehe aus wie ein nachgedunkelter Venezianer. So folgten denn bald andere Entwürfe und endlich die erste Bestellung — ein Schild „zum Engel".

Mit 15 Jahren, Ende des Jahres 1827, trat Rahl in die k. Akademie und begann daselbst Abends fleißig nach Antiken zu zeichnen und bei Tag nach Modellen zu malen. Auch zu Hause fehlte es an Uebung nicht. Durch eine Freundin seiner Mutter in Wiener Neustadt lernte Rahl eine Gesellschaft von Landgeistlichen kennen, in deren Auftrage er für die Pfarrkirche zu Bromberg eine „Madonna", einen „heil. Florian" für die zu Ober-Aspang, und für die zu Unter-Aspang eine „Taufe Christi" sammt den Porträts der Pfarrherrn malte.

Die Fertigkeit in der Behandlung, die sich der junge Künstler durch solche Uebungen errang, ermuthigte ihn 1831 um den „Reichel'schen Preis" zu konkurriren. Er trat mit dem Bilde „David in der Höhle Adulam" mit sechs Bewerbern im Konkurse auf. Das Bild blieb Sieger; Rahl gewann den Preis und damit den Anspruch auf ein Stipendium zur Reise nach Italien. Der Triumph des Sieges, die Aussicht das schöne Land der Kunst zu sehen, nach welchem Rahl schon eine Art Heimweh fühlte, — die überschwenglichsten Hoffnungen schienen damit der Erfüllung nahe gebracht. Doch sorgte das Schicksal, daß seiner Freude der Dämpfer nicht fehlte. Das Unglück wollte, daß Rahl damals das zwanzigste Jahr noch nicht vollendet hatte, und es war in den Annalen der Wiener Akademie ohne Beispiel, daß einem so jungen Schüler ein Stipendium nach Italien gegeben worden wäre. Man konnte bei Rahl keine Ausnahme machen. Er mußte sich mit dem Anspruche auf Berücksichtigung in der Zukunft vertrösten lassen, und sein schönes Hoffen wurde zu nichte.

Ein zweiter Schlag für den Künstler war die Weigerung der Akademie, ihn beim „Kaiserpreis" mitkonkurriren zu lassen, indem dieselbe gerade damals die Verfügung erließ, daß ein Gewinner des „Reichel'schen Preises" zur Bewerbung um den „Kaiserpreis" nicht zugelassen werden dürfe. Hiedurch blieb von dem Siege nichts mehr übrig als die magere Ehre. In seinen Folgen war er nur nachtheilig und nichts weniger als ermuthigend.

Zum Glück hatte das Zeichnen-Exercitium im väterlichen Hause Rahl an keine Rosenlaufbahn gewöhnt. Er wurde um so leichter Herr über den Schmerz der Enttäuschung und ließ sich in seiner Thätigkeit nicht beirren. Sein nächstes Bild, „der Fischer" nach Göthe verkaufte er an den Kunstverein. Dieser günstige Erfolg blieb nicht ohne Gefährten. Rahl erhielt bald darnach den Auftrag, für den Hochaltar der Piaristenkirche in der Josefstadt die „Vermählung Maria's" zu malen. Das Bild wurde 1833 vollendet; es hat eine Höhe von 22 Fuß; jedoch der Ertrag war sehr gering; die armen Patres konnten nicht mehr als 300 fl. für das Bild zahlen, haben aber in Anbetracht dieses gar zu niedrigen Preises den Künstler als „Kirchenwohlthäter" in das „goldene Buch" eingeschrieben!

Nach Vollendung dieses Altarblattes ging Rahl nach Deutschland. In München war eben unter König Ludwig's Aegide die Künstlerschaar in vollster Thätigkeit. Die Glyptothek mit ihren Meisterwerken monumentaler Malerei, der Götter- und Heroensaal, die Unterwelt und die Zerstörung Troja's prägten ihre Züge unverwischbar dem empfänglichen Künstlerherzen ein.

Auch mehrere Landsleute fand Rahl im Dienste Ludwigs thätig. Schulz malte die „Zauberin" aus dem Theokrit, Schwind Tieck's „Genovefa" im Königsbau, Schaller war mit einer „Himmelfahrt Mariä", Binder für H. Heß mit den Fresken in der Allerheiligenkirche beschäftigt. Rahl hatte damals übrigens manche

Fehde zu bestehen; denn seine Ansichten über die Art der Auffassung und Behandlung historischer Stoffe fanden unter seinen Genossen zu München wenig Anklang.

Nach kurzem Aufenthalt in der Isarstadt ging er den alten Wächter in Stuttgart zu besuchen, den er schon in frühester Jugend in den Kupferstichen seines Vaters nach den Werken desselben verehren gelernt hatte, und von dem er nun persönliche Förderung durch manchen guten Rath über die Auffassung von Gegenständen des Alterthums empfing. Er malte damals den Meister sammt seiner Tochter. Aus dieser Zeit stammen auch die Porträts von Uhland, Gustav Schwab, David Strauß, Mayer und Justinus Kerner, mit denen er damals, in der Epoche des Freiheitsaufschwungs und der Geisterseherei vertraulichen Umgang pflegte. Rahl äußerte gegen Kerner verschiedene Male das Verlangen, einen Geist zu sehen, allein Kerner behauptete, dazu wäre er zu glücklich organisirt, es könne seinem Wunsche nicht willfahrt werden.

Kaum nach Wien zurückgekehrt, löste der Künstler das Wort, das er Kerner beim Scheiden gegeben hatte, und sandte demselben das Porträt seines Freundes Lenau.

Das Jahr 1834 brachte dann wieder zwei Aufträge religiösen Inhalts, einen „Erzengel Michael" für die Stiftskirche des Klosters zu Reichensperg in Ober-Oesterreich, dessen Prälat und Kapitulare zu gleicher Zeit porträtirt wurden, und die „heil. Anna" für die katholische Kirche zu Debreczin in Ungarn. Die Vollendung und Aufstellung dieses Bildes gab dem Künstler Gelegenheit, zum ersten Mal das schöne Ungarland zu sehen, dessen Volkscharakter, Sitten und Trachten ihm vielfache Anregung darboten. Besonders war es das Zigeunerthum, das Leben und der wildleidenschaftliche Tanz dieser Race, was ihn wie ein Zauber bannte. Doch trug die Hingabe an diesen Zauber ihre schlimmen Früchte. Es war in Großwardein, und Rahl hatte kurz vorher 600 Gulden für die „heil. Anna" in Debreczin empfangen. Da tanzte eine junge Zigeunerin so zauberhaft schön, daß die 600 fl. fahnenflüchtig wurden und plötzlich in die Hände der unbekannten Heiligen übergingen. Der Geschädigte klagte über seinen Verlust, wurde aber kaum bemitleidet. „Das sei bei Zigeunern natürlich, und diese Leute müßten auch leben," meinte ein Großwardeiner Bürger ganz treuherzig. Eine derartige Natürlichkeit war jedoch weniger nach Rahl's Geschmack, er ging ihr möglichst eilig aus dem Wege.

In Wien wurde die gewohnte Thätigkeit wieder aufgenommen. Rahl malte jetzt das „Gottesgericht" aus dem „Nibelungenliede". Kriemhild an der Bahre Siegfrieds von ihren Sippen umgeben, ruft die Rache des Himmels herab auf den Mörder, bei dessen Nahen die Wunde des Todten sich öffnet. Das Bild wurde für das Belvedere angekauft und ist noch heute in der „neuen Schule" zu sehen.

Nach Vollendung dieses Bildes ließ sich die Sehnsucht Rahl's, Italien und seine Kunstschätze zu schauen, nicht mehr beschwichtigen. Da noch immer seine Jugend der Verleihung eines Reisestipendiums hindernd im Wege stand, so mußte wohl der eigene Säckel und der des Vaters dran.

1836 kam er zuerst nach Venedig. Dort wurde ihm Tizian das höchste Vorbild; er kopirte dessen „Himmelfahrt" und suchte seiner Technik und seinem Kolorit in mehreren Farbenskizzen, Kompositionen aus Homer und dem „Nibelungenliede" nahezukommen. Im November 1836 verließ er Venedig und ging über Bologna und Florenz nach Rom, wo er am 6. Dezember eintraf. Als Rahl dort kurz nach seiner Ankunft dem alten Koch vorgestellt wurde und diesem bemerkte, daß er ein Wiener sei, entgegnete Koch in seiner derben Weise: „Das ist ein schlechter Taufschein für einen Künstler; — in diesem verfluchten Neste ist von jeher ein schändlicher Geschmack gewesen", und frug dann den Künstler, „ob man denn an der Wiener Akademie noch immer das Schweinfurter Grün gebrauche?" — Trotz seines Taufscheins wurde Rahl jedoch von der deutschen Künstlerkolonie mit aller Herzlichkeit aufgenommen. Die Kunstwerke der goldenen Zeit Italiens, die vatikanischen Schätze, die Stanzen und Tapeten Rafaels, die Decke in der Sixtina erfüllten die Seele des jungen Künstlers mit einer Fluth neuer Anschauungen und Ideen, die sich allgemach zu Regeln abklärten, und als solche noch heute die Regulatoren seiner Kunstschöpfungen bilden. Wie er sich das Kolorit Tizian's zum Muster nahm, so dienten ihm wieder Rafael und insbesondere Michelangelo in der Komposition als Vorbilder.

Damals bereitete sich auch in der malerischen Technik Rahl's eine Wandlung vor. Der Künstler ging nach und nach von der Behandlung mit bloßer Deckfarbe zur Untermalung mit sogenanntem Grau in Grau und zum Fertigmachen mittelst der Lasuren über. Ich erinnere mich noch einer Aeußerung Rahl's aus späterer Zeit über die Studien, die ihn auf diese Bahn geführt; dieselbe dürfte hier von Interesse sein.

„Ich habe gefunden," sagte Rahl, „daß die Anwendung der Lasuren so alt ist, als die Oelmalerei selbst. Ursprünglich wurde blos a tempera gemalt. Um sie zu erhalten, hat man die Gemälde sodann mit einem Oelfirniß überzogen. Um sie auszubessern und zu vervollkommnen, hat man später Lasuren mittelst Oelfarben angewendet (Giovanni Bellini's Methode), und so hat sich die Tempera-Malerei allmählich in eine Untermalung mit Deckfarben umgewandelt und das Fertigmachen mittelst Lasuren ist vorherrschend geworden. Später, beinahe in gleichem Verhältniß mit dem Verfalle der Kunst, wurde diese Richtung wieder verlassen. Der Gebrauch der Lasuren verminderte sich, und endlich wurden diese von der Deckfarbe ganz verdrängt. Dadurch hat die akademische Malerei das Stumpfe und Schwerfällige bekommen, in welchem der Zauber und die Durchsichtigkeit der Oelfarbe nach und nach gänzlich erloschen ist. Daher rührt der erdige und kalte Ton und der vorherschende Lichtmangel in den Gemälden aus jener Zeit. Ich suchte die Technik der Venezianer zuerst in einer Kopie nach Bonifacio's „Verlornem Sohn" aus der Galerie Borghese in Anwendung zu bringen. — Uebrigens haben auch die Venezianer verschiedene Verfahrungsarten beobachtet. Bonifacio und Tizian haben mehr lasirt, Paul Veronese und Paris Bordone mehr mit Deckfarbe gemalt. Die Art der Untermalung mit Grau in Grau läßt sich an mehreren, nicht ganz fertig gewordenen Bildern der großen Venezianerzeit erkennen. Ich selbst habe früher mit dunklem Grau untermalt, dann das Bild mit Deckfarbe, aber so leicht übergangen, daß das Grau durch die Deckfarbe durchschimmerte, und ich die Modellirung der Untermalung benutzen konnte; erst zuletzt beim Fertigmachen habe ich blos Lasuren gebraucht. Das eigene Porträt Tizians im Museum zu Berlin schien mir auf diese Art gemalt. Später habe ich es vorgezogen, die Untermalung beinahe weiß zu machen, und die Kraft und Rundung besonders in den Fleischtönen nur durch Lasuren zu erzeugen."

(Fortsetzung folgt.)

Leben Michelangelo's

von Herman Grimm. II. Thl. Hannover 1863. (598 S.)

Besprochen von **Wilhelm Lübke.**

Die neueste Arbeit über das Leben Michelangelo's, deren erster Theil, bis zum Tode Rafael's reichend, 1860 erschien, liegt durch den vor Kurzem herausgegebenen zweiten Band nunmehr vollendet vor. Erst jetzt, nach Abschluß des Werkes, ist eine Würdigung desselben möglich, und ich gestehe gern, daß manche Bedenken, welche der erste Theil mir einflößte, durch den zweiten völlig gehoben sind. Da die Absicht des Verfassers von vornherein dahin ging, Michelangelo im ganzen Getriebe seiner Zeit darzustellen, so mußte er für sein Gemälde eine Breite der Anlage wählen, die der Uebersichtlichkeit einigen Abbruch that, und deren volle Berechtigung aus dem ersten Theile allein nicht zu erkennen war. Denn nicht blos in die ganze, fast unabsehbar reiche Kulturentfaltung seiner Zeit stellte er die Gestalt Michelangelo's hinein, sondern in frühere Jahrhunderte hinaufgreifend, suchte er alle Fäden der Entwicklung auf, an welche der große Meister anknüpfte. Nichts im politischen Leben von Florenz, Nichts von der künstlerischen und wissenschaftlichen Entfaltung Toskana's blieb vergessen, um den Platz vorzubereiten, zu ebnen, der das Gedächtnißbild des großen Mannes und Künstlers aufnehmen sollte. So lebensvoll und plastisch nun überall die Schilderung war, so schien mir gerade in der Charakteristik der früheren Kunstepochen die Schwäche des Verfassers zu liegen. In seine Beurtheilung der ältern Meister floß, meiner Ansicht nach, so viel von keck willkürlichen Behauptungen, daß es mir vorkam, als führe den Verfasser ein Drang, durchaus etwas Originelles, Neues zu sagen, nicht selten dahin, statt geistvoll und wahr, vielmehr pikant und paradox sich zu zeigen. Darunter schien mir die Würde des Gegenstandes zu leiden. Ich las, daß Brunellesco „nicht gerade Urheber" der neuen Architektur gewesen sei; daß selbst Masaccio's Arbeiten „die höhere Kunst kaum berühren, sich immer noch innerhalb der Gränzen des edelsten Handwerkes halten;" daß Lionardo da Vinci „keine Gelegenheit gefunden, einfach und frei seine Kräfte für eine große Sache einzusetzen." Nicht minder wunderlich lautete die Art, wie Lionardo's Vorliebe für Thiere erklärt wurde; oder wenn es hieß, Rafael's Werke entsprächen auf's genaueste „dem Durchschnittsmaße des menschlichen Geistes" und er habe „gleich Göthe und Shakespeare (?)

kaum äußere Schicksale“ gehabt. Dies und manches Aehnliche enthält wohl ein Körnchen Wahrheit; aber die Schärfe und epigrammatische Kürze des Ausdrucks stellte die meisten dieser Behauptungen in ein so grelles Licht, daß sie mehr zu blenden und zu verwirren als zu erklären geeignet waren. Dazu kam, daß denn doch die Darstellung der politischen Verhältnisse gar zu weite Dimensionen annahm, und der Leser den Mittelpunkt des Ganzen oft zu lange aus den Augen verlor, um leicht wieder an das Frühere anknüpfen zu können.

Alles das rückt mit der Vollendung des Werkes nun in ein besseres Verhältniß. Michelangelo tritt bedeutender in den Vordergrund, und obwohl auch jetzt alle Zustände der Zeit mit hineingezogen werden, verdrängen die Ereignisse ihn selbst keinen Augenblick ganz aus unserem Gesichtskreise. Ja durch diese Schilderung der politischen und religiösen Zustände gewinnt, wie ich gern bekenne, Michelangelo's inneres Leben eine Beleuchtung, die so scharf, klar und allseitig von keinem früheren Darsteller erreicht worden ist. Man fühlt auf Schritt und Tritt den Geist einer echt historischen Darstellung, die fast mit der ursprünglichen Kraft zeitgenössischer Schilderungen uns ergreift. Ein gründlich eindringendes Quellenstudium unterstützt den Verfasser ein wahrhaft plastisches Talent der Erzählung gibt ihm die Fähigkeit, ebenso anschaulich als überzeugend zu schreiben. In diesem Streben nach lebendigem Ausdruck und nach Einfachheit der Diktion gelangt der Styl allerdings zu einem realistischen Extrem, welches gar oft abgerissene, zerhackte Sätze nicht scheut, um nur zu wirken. Diese ungebundene Schreibweise schmeckt dem Leser Anfangs wohl wie Affektation; aber bei weiterem Eindringen fühlt man, wie ernst es dem Verfasser um seinen Gegenstand zu thun ist; man wird von der Kraft und Durchsichtigkeit seiner Schilderung mit fortgerissen und versöhnt sich selbst mit dem barock Abgebrochenen seines Styles. Denn ebenso sehr weiß er, wo es ihm auf Fluß und Rundung ankommt, durch harmonischen Strom der Rede zu ergreifen, so daß selbst der Anfangs widerstrebende und vielleicht verletzte Leser alle Bedenken schwinden fühlt, und herzlich gern sich einer Darstellung hingibt, aus welcher echte Tiefe der Empfindung und edle Gesinnung spricht.

Die größte Bedeutung gewinnt aber dieser zweite Band durch die Benutzung der Papiere Michelangelo's, welche das britische Museum besitzt. Es sind das etwa anderthalbhundert Briefe von Michelangelo an die Seinigen, und wenn man überblickt, welche Vortheile sie der Darstellung gebracht haben, so wird man dem Verfasser nicht darin beistimmen, was er über die Entbehrlichkeit des noch größeren Nachlasses sagt, den bekanntlich die Stadt Florenz mit eifersüchtiger Strenge verschlossen hält.

Hat der letzte Buonarroti diese Bedingung seinem Testament als Klausel angehängt, so sollte eine erleuchtete Behörde fühlen, daß kein Recht für sie existirt, zweihundert Briefe Michelangelo's der Welt vorzuenthalten, daß vielmehr ein höheres Recht dringend deren Veröffentlichung fordert. Darin aber stimmen wir dem Verfasser zu, daß er wohl daran gethan, diesen sich vielleicht unabsehbar hinziehenden Zeitpunkt nicht erst abzuwarten, wenn wir auch überzeugt sind, daß für die mittlere Lebenszeit des Meisters, namentlich für die zwanziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts in jenen Papieren wichtige Aufschlüsse enthalten sein werden. Wünschen wir ihm und uns, daß es ihm noch vergönnt sein möge, die aus Florenz zu erwartenden Resultate seinem Werke in einer späteren Auflage einzufügen.

Aus den Londoner Papieren hat der Verfasser eine Reihe von erheblichen Berichtigungen geschöpft, die im Wesentlichen noch den früheren Jahren zu Gute kommen — Sie eröffnen deshalb in einem besonderen Kapitel den zweiten Band. Zunächst werden die privaten Verhältnisse des großen Mannes, wird seine Stellung zur Familie dadurch nach vielen Seiten deutlicher. Kommt dies dem Menschen in ihm zu Gute, der durch jede neue Mittheilung unser Herz inniger an sich fesselt, so gewinnen auch die künstlerischen Verhältnisse vielfach an Klarheit. Das Wichtigste ist etwa Folgendes:

1. ausführliche Mittheilungen über eine der bisher dunkelsten Partien im Leben des Meisters: seine Mühen und Schicksale in Bologna während der Arbeit an der Kolossalstatue Papst Julius' II.;

2. genauere Zeitbestimmungen über die Entstehung der Deckenmalerei in der sixtinischen Kapelle;

3. die angeblichen Intriguen Bramante's, der die zweite Hälfte der Decke habe Rafael zuweisen wollen, sind eine müßige Erfindung; und damit fällt

4. das (schon im ersten Bande in seiner Grundlosigkeit nachgewiesene) Märchen von der Rivalität zwischen Rafael und Michelangelo völlig zusammen!

5. die früher angenommene Abneigung Leo's X. gegen Michelangelo ist ebenfalls unhaltbar; endlich

6. wird über Michelangelo's mühselige Arbeiten in den Steinbrüchen von Carrara und Pietrasanta manch neues Detail beigebracht.

Sind diese Punkte allein schon hinreichend, der Arbeit Grimm's eine selbständige Bedeutung zu geben, so gesellt sich dazu für den ganzen Verlauf der Darstellung noch etwas weit Höheres das ist der freie Blick, die große Gesinnung, welche den Verfasser überall auszeichnen und die den allein richtigen Maßstab gewähren, wo es sich um die Würdigung eines solchen Mannes handelt. Das Starke, Feste, Eherne im Charakter Michelangelo's ist noch durch keinen andern Schriftsteller so lebendig gezeichnet worden; und man darf hinzusetzen, daß eine so wahre, echt historische Schilderung des Mannes und seiner Zeit bis jetzt noch nicht gelungen war. Feinheit der Empfindung, Unabhängigkeit des Urtheils, vor Allem hohe Begeisterung für die Wahrheit zeichnen diese Darstellung aus. Sodann besonders eine Gestaltungskraft, in welcher die Eigenschaften des Historikers sich mit denen des Poeten in glücklicher Wechselwirkung verbinden In der Schilderung der Menschen und Dinge begegnen wir einer Reihe wahrer Meisterzüge. Aller Orten empfängt man eine Fülle von Detail, aber der Autor steht mit künstlerischem Sinn darüber und ordnet Alles den großen, wirksamen Hauptlinien unter. Und endlich Nichts von dem Geleckten, Ueberzuckerten jenes Marzipanstyles, der so vielen heutigen Schriften über Aesthetisches und Künstlerisches eigen ist und dem Publikum den Geschmack und den Magen verdirbt. Grimm will lieber rauh und einfach, als geleckt sein. Daher geht eine edle Wärme durch seine Darstellung, die sich von dem künstlich Echauffirten gewisser „blühender Style" wohlthuend unterscheidet.

Da ich für den Genuß und die Erhebung, welche besonders dieser zweite Band mir gewährt, dem Verfasser nicht besser danken kann, als durch unbedingte Offenheit, so will ich nun auch einzelne Bedenken nicht zurückhalten. Auch jetzt nämlich hat das, was ich das Epigrammatische seiner Darstellung nennen möchte, das Streben nach schlagender Kürze und eindringlicher Kraft ihn bisweilen zu Behauptungen hingerissen, die leicht zu Mißverständnissen führen. Auch der Wunsch, überall selbständig zu urtheilen, mag hier manches Zuviel veranlaßt haben. Dahin gehört es, wenn der Christus in der Minerva „manierirt" genannt wird, während er vielmehr der unbefangene Ausdruck jener Stimmung der Renaissancezeit ist, die keinen Unterschied zwischen Christlichem und Antikem zu machen im Stande war. Es ist dasselbe Gefühl, welches Leo Baptista Alberti so weit fortriß, daß er ernsthaft untersuchte, welchen Göttern man Tempel erbauen solle. Unrichtig erscheint es ferner, wenn vom Rafael späterer Zeit gesagt wird, (S. 253): „Er arbeitete immer rascher und sah mehr auf den Effekt des Ganzen als auf die Vollendung des Einzelnen;" wenn alle Darstellungen des jüngsten Gerichtes vor Michelangelo „roh und handwerksmäßig" genannt werden (S. 278); wenn (S. 433) behauptet wird, Alles was Bramante und die ihm Gleichstehenden geschaffen, sei stets nur die „große Ausführung ursprünglich kleiner, ja niedlicher Gedanken." Ueberhaupt ist Grimm bei Besprechung der Peterskirche ungerecht gegen Bramante; denn bekanntlich ist Michelangelo zu der von Hause aus großen und einfachen Anlage Bramante's zurückgekehrt, die also durchaus die Basis der späteren Ausführung bildet. Dagegen verdient Rafael in diesem Punkte nicht das Lob, das ihm ebendort ertheilt wird; denn er war der Erste, der die unglückliche Idee eines gestreckten Langhauses in Vorschlag brachte. Von der Façade an S. Peter darf man nicht sagen, die Nachfolger hätten sie mit „störendem Beiwerk" überladen, denn die ganze Form derselben weicht von Michelangelo's Plane ab. Kleinere Irrthümer sind, wenn (S. 447) der mächtige Pfeilerhof des Palazzo Farnese ein Säulenhof genannt wird, wenn bei der Erklärung von Correggio's sotto in su, zu deutsch „Froschperspektive," nur auf Michelangelo zurückgegangen wird, während Mantegna mit den noch jetzt vorhandenen Gemälden im Castello di Corte zu Mantua, und von ihm ausgehend Melozzo da Forli für die Ausbildung dieser Darstellungsweise den entscheidenden Impuls gegeben haben. Dazu füge ich noch, aus dem I. Bande S. 144, wo der Sarkophag des heiligen Dominicus in S. Petronio, statt in S. Domenico zu Bologna angeführt wird; S. 359, wo die sogenannte „Fornarina" in der Tribuna der Uffizien erwähnt wird, die jetzt als Werk des Sebastiano del Piombo anerkannt ist; S. 402, wo der „todte Adonis" offenbar in eine zu frühe Zeit gesetzt wird, da schon die äußerst manierirte Kopfbildung auf eine spätere Epoche des Meisters hinweist. Auffallender als diese Dinge ist mir aber gewesen, wie ein gebildeter und in der Kunstgeschichte unterrichteter Autor auf S. 431 des II. Bandes jene wunderliche Ansicht aufstellen kann, das Gothische sei durch die „Nachahmungen der byzantinischen Formen unter der muhamedanischen Herrschaft in Asien und Aegypten" entstanden. Als ob die baugeschichtlichen Forschungen des letzten halben Jahrhunderts gar nicht existirten!

Ich gebe indeß diese Notizen nur, weil durch Uebersehen solcher Dinge die Anzahl von Irrthümern, die sich so leicht einschleichen und später so schwer auszumerzen sind, sich zu vermehren pflegt. Im Uebrigen geht sonst der Verfasser sorgfältig und gewissenhaft zu Werke. Auch davon will ich einige Beispiele anführen und mich dabei auf Punkte beschränken, die als neue Ergebnisse für die Kunstgeschichte zu schätzen sind. So ist es Grimm's Verdienst, für die Madonna von Brügge, die allerdings auf den ersten Blick unverkennbar sich als Werk Michelangelo's kundgibt, auch die geschichtlichen Belege beigebracht zu haben. Wichtig ist ferner, daß er in schlagender Weise darthut, wie man bisher allgemein die beiden Gestalten des Lorenzo und Giuliano in der Sakristei von S. Lorenzo verwechselt habe; und daß (S. 62) nicht der kriegerische Lorenzo, sondern der unglückliche Giuliano in der berühmten Figur des „Pensiero" dargestellt sei Durch diese Berichtigung gewinnen nämlich beide Statuen zwar keineswegs die Bedeutung von Portraits, wohl aber von idealen Charakterbildern Endlich sei auch das hier erwähnt, daß (im I. Bande, Anm. 61) der Verfasser den, wie mir scheint, unanfechtbaren Beweis geliefert hat, Rafael's berühmte „Galatea" in der Villa Farnesina trage jenen Namen nur durch eine Verwechselung (deren Entstehung dort scharfsinnig plausibel gemacht wird), während es in Wahrheit die Darstellung der über das Meer dahinziehenden Venus sei.

Fasse ich nun das von Grimm in dieser Arbeit Geleistete zusammen, so stimme ich allerdings ihm darin bei, daß zu einem Werke über Michelangelo, wie der Autor selbst es als Ideal hinstellt, noch viel tiefere Studien erforderlich seien. Auch will ich nicht verschweigen, daß für die künstlerische Würdigung des Meisters eine schärfere, eindringendere Kritik seiner gesammten Thätigkeit gewiß wünschenswerth wäre, und daß der verhängnißvolle Einfluß der durch Michelangelo gänzlich entfesselten Subjektivität offener einzugestehen und nachzuweisen war. Dennoch hat Grimm die Gestalt des großen Meisters in ihrer gesammten Wucht und Fülle so tief empfunden, so lebendig herausgehoben und so geistvoll beleuchtet, daß sein Buch als ein wahrer Gewinn, das Studium desselben als ein erfrischender und erhebender Genuß bezeichnet werden muß.

Die Verbindung für historische Kunst.

Das obengenannte genossenschaftliche Institut zur Förderung der historischen Kunst in Deutschland ist noch in den jüngsten Tagen Objekt so vielfacher widerstreitender Ansichten und öffentlicher Besprechungen geworden, daß wir den Lesern der „Recensionen" einen Dienst zu erweisen glauben, wenn wir ihnen das Votum, welches einer der berühmtesten Künstler Deutschlands, J. Schnorr v. Carolsfeld, über diesen Gegenstand vor Kurzem abgegeben hat, mittheilen. Es wird sich später Gelegenheit bieten, die Sache von unserem Standpunkt aus auch selbständig zu erörtern.

„Die Verbindung," sagt der genannte Künstler in der Beilage zu Nr. 55 der „Augsb. Allg. Ztg." vom 24. Februar d. J., „muß den Boden der monumentalen Kunst zu gewinnen suchen, den sie — leider — nicht von Anfang an zur Basis genommen hat. .... Durch das Verlassen des Bodens der monumentalen Kunst, welche die erhabensten Ideen in ewig giltigen Formen gestaltet und ausgelegt hat, entäußern wir uns der Kraft, die den Einzelnen stark macht, und verzichten zugleich auf die mächtige Hilfe, welche aus der Zusammenwirkung der Künste uns erwächst. Die Ablösung von der edeln Gebundenheit, in welcher der Besitz jener Erbschaft uns gesichert ist, macht uns arm. Aus dem Schaum einer falsch verstandenen individuellen Freiheit geht der Schwindel hervor, der in allerlei Formen jetzt als Wirklichkeitsschwindel herrscht, in welchem die moderne Kunst das Stylgefühl, die tiefere Wahrheit einbüßt, und auch da im „Genrehaften stecken bleibt", wo sie historisch sein möchte."

„Daß die Altmeister unserer Zeit nur auf dem Grunde der monumentalen Kunst gebaut, und aus der Kraft, die an diesem haftet, die Werke geschaffen haben, die vor allen genannt zu werden verdienen, das muß gern oder ungern von jedem Kundigen zugestanden werden. Wie dieser Grund aber von einer Verbindung gewonnen werden kann, welche, wie die für historische Kunst, ihre besondern Zwecke hat, das muß freilich erst gezeigt werden. Ich halte solch einen Nachweis weder für schwierig, noch die Ausführung des Vorschlages, der sich daran knüpft, für unmöglich, vorausgesetzt, daß „Gemeinsinn und Uneigennützigkeit" auch ihm sich günstig erweisen."

„Mein Vorschlag ist folgender:

Die „Verbindung" suche die Produktionen, welche sie ferner hervorrufen will, an bestimmte einzelne Zwecke zu knüpfen, und zwar an solche Aufgaben, welchen sie in

Gemeinschaft mit der Architektur dienen kann. Der Architektur wohnt an sich der monumentale Charakter bei, und sie wird der Skulptur wie auch der Malerei, welche sich ihr verbindet, jederzeit ein monumentales Gepräge mittheilen. Die Verbindung ergreife passende Gelegenheiten, öffentlichen Gebäuden bedeutungsvollen Schmuck zu verleihen, indem sie den Zweck, welchem diese geweiht sind, durch die der Kunst eigenthümlichen Mittel der Auslegung zur Anschauung bringt. In den Schulgebäuden zeige sie der Jugend die Vorbilder sittlicher Größe. In den städtischen Rathhäusern und in den Räumen der Landesabgeordneten bringe sie die vaterländische Geschichte und die Großthaten der Helden zur Anschauung. Die Aula der Universität wird der darstellenden Kunst ein weites Feld öffnen, und neben dem Hause, wo geistige Waffen bereitet werden, wird auch das Zeughaus des Heers unerschöpflichen Stoff bieten."

„An Gelegenheiten, die Nachfolger eines Alfred Rethel, des großen Vorbildes eines echten Geschichtsmalers, zu beschäftigen, kann es in der That nicht fehlen, und der geeignete Weg zu einer gerechten und befriedigenden Vertheilung der Stiftungen würde sich auch unschwer finden lassen."

„Man theile Deutschland in Verbindungsgebiete ein, nach Maßgabe billiger Berücksichtigung der Wohnorte und der Zahl sich näher stehender Vereinsmitglieder. Vermittelst einer Ausschreibung mögen die Mitglieder veranlaßt werden, in ihren Gebieten zusammenzutreten, und sich über den Vorschlag eines Gegenstandes der obenbezeichneten Art zu verständigen. In der nächsten Hauptversammlung werden die verschiedenen Vorschläge dem Vorstand zur Prüfung vorgelegt und von diesem ein Gegenstand zur Ausführung gewählt. Ist einmal der Anfang gemacht und eine Aufgabe zur Ausführung gekommen, dann wird sich leicht eine billige Reihenfolge ermitteln lassen, nach welcher die anderen Gebiete bedacht werden."

„Sollte es der „Verbindung" gelingen, nach solch einem Plan Werke der historischen Gattung der Malerei zu erzielen, dann würde der Grundgedanke derselben sich erfüllen, und die Früchte des Unternehmens würden auf dem nährenden Boden der monumentalen Kunst gleichsam von selbst die ideale Gestaltung gewinnen, die bis jetzt ihnen noch fehlt."

Oesterreichischer Kunstverein.

März-Ausstellung.

F. H. — Das Gebiet der historischen Malerei ist diesmal durch die Werke dreier Künstler ungarischer Nationalität vertreten.

Molnar's „Auswanderung Abrahams" ist wohl nur von geringer Bedeutung. Die Komposition des Stoffes ist so verfehlt, daß dem Bilde auch durch eine meisterhafte Ausführung ein glücklicher Erfolg nicht hätte gewonnen werden können. Mehr Aufmerksamkeit scheinen mir die beiden andern Bilder zu verdienen: „Die Auffindung der Leiche König Ludwig's II." von Szekély und Than's „Medon und Angelika" aus Ariost's „rasendem Roland", welche zeigen, daß der wechselvolle Kampf der Idealisten- und Realisten-Schulen auch in Ungarn bereits alles Ernstes ausgebrochen ist obgleich die abendländische Kunst dort seit Kurzem erst Wurzel geschlagen hat.

Am 19. Oktober 1526 wurde im Beisein des königl. Hofjunkers Ullrich von Zettritz und des Befehlhabers von Raab, Franz Saffry die Leiche des an dem unglücklichen Schlachttage bei Mohács (29. August 1526) auf der Flucht in dem angeschwollenen Bache Csellye ertrunkenen Königs Ludwig II. aufgefunden, welchen die Witwe des bei Mohács gebliebenen Palatins mit den andern Todten beerdigen ließ, und in die Gruft nach Stuhlweißenburg brachte.

Der Künstler zeigt uns fünf Patrioten in dem kriegerischen Schmuck ihres Landes, der Leiche des letzten ihrer nationalen Könige huldigend, welche von treuen Händen aus der Erde hervorgehoben wird, deren Vertheidigung dem jungen Fürsten das Leben gekostet.

Das Bild glänzt weder durch seine Konturen noch durch seine Farben. Das Heer verschiedenartiger kalter Farbenflecke, die nebeneinander auftreten, wie sie die Laune und Willkür des Zufalls eben zusammengeführt hat, die ohne Wahl und Gegensatz in melancholischer Eintracht das Bild beherrschen, erzeugen nur eine trübe wirkungslose Monotonie. Dagegen mag man der Sicherheit und Festigkeit der Zeichnung, der nationaltypischen Charakteristik der Personen, und, vom Standpunkte des Künstlers, der realistischen Treue und Gewissenhaftigkeit bei der Ausführung Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Than ist mit seinem gegenwärtigen Bilde kein glücklicher Kämpfer der Schule der Komponisten und Koloristen. Warum diese Kolossalität der Liebenden, wenn sie nichts ausdrückt wie hier, und einen traurigen

Ersatz bietet für die glühende Liebesromantik der Rolandsdichtung; für die Lebensfrische und Lebensheiterkeit in der Schöpfung des Dichters. Than hat nach seinen besseren Werken entschieden Anlage für die monumentale Kunst, und es wäre zu wünschen, der nationale Geist der Magyaren verfiele auf den Gedanken, diese Künstlerkraft zum Ruhme des Vaterlandes zu verwenden.

Das für das Palais der k. Botschaft in Paris gemalte Porträt des Kaisers von Eduard Engerth in Prag hat größtentheils eine herbe Kritik erfahren müssen, und ich beklage es, mich nicht auf die Seite der Vertheidiger des Bildes stellen zu können.

Engerth leistet Ausgezeichnetes in Nebensachen. Das Kleid, der kaiserliche Schmuck, die Waffe, der Teppich und Vorhang, der landschaftliche Hintergrund, alles das ist prächtig ausgeführt. Der Kopf des Kaisers dagegen ist nichts weniger als klassisch gemalt, abgesehen von der Auffassung, die kompetenten Richtern nicht gefallen will. Und der Künstler hat die widerwärtige Aufdringlichkeit der Farben des Kostüms merkwürdiger Weise noch eher verstärkt, als gemindert, und scheint nicht empfunden zu haben, daß bei einer so verschwenderischen Zersplitterung aller seiner Mittel in den Nebendingen, für die Hauptsache keine Kraft mehr übrig bleiben kann. Ich glaube, daß die Alten jene weise Oekonomie und Unterordnung des Details, jene unerbittliche Rücksichtslosigkeit gegen Alles, was der Wirkung des Ganzen oder der Hauptsache Eintrag thun konnte, doch nicht ohne Grund in ihren Meisterwerken beobachtet haben, und daß der historische Styl auch im Bildnißsache weitaus den Vorzug verdient vor der Manier der modernen Porträtisten.

Gerne verweise ich auf zwei nennenswerthe Bilder von Aigner, auf dessen männliches Porträt und das Porträt einer alten Frau, welche sein gleichzeitig ausgestelltes Bild eines lilienhaft koketten Mädchens sehr in Schatten stellen.

Durch ihre merkwürdige Behandlung beachtenswerth sind zwei Genrestücke von Berliner Künstlern. „Der Testamentsakt" von Becker nnd „vor der Kirche" von Kraus. Gleichfalls auf realistischem Boden steht Diffenbach mit seinem lebendigen „Besuch auf einem westphälischen Bauernhofe" und das in der Manier des Pettenkofer gut ausgeführte „ungarische Zigeunerlager" von Raffalt. „Das letzte Gebet" von l'Allemand jun. und der „Abschied eines Brautpaars von den Verwandten" von Mathilde Esch sind ihrer Anlage nach wirksame Gegenstände. Schlesinger's „das gestohlene Kind" ist eine effektvolle Theaterszene, Wurzingers anspruchsvolle „Albanerin" höchstens eine geschickte Kopfstudie.

Besondere Beachtung verdienen zwei staffirte Landschaften des 70jährigen Waldmüller: „Im März" und „Im Mai". Den gelungenen Staffagen wäre eine weniger störende landschaftliche Umgebung zu wünschen gewesen.

Im Fache der Thiermalerei ist Rudolf Koller aus Zürich mit seiner „Idylle aus dem Berner Oberlande" der Meister. Die Thiere und der Hintergrund der Landschaft sind von seltener Kraft und Wirkung. Der Künstler weiß aber auch den Werth seines Bildes zu schätzen; er hat es mit 800 Napoleond'ors taxirt. Einem solchen Gegner muß natürlich der Ungar Lotz mit seinen „Pferden auf der Pußta" weichen.

Die Landschaften sind fast durchgehends von Bedeutung. Ich kann leider nur die besten berühren. Die Palme möchte ich der „brasilianischen Kolonisten-Wirthschaft" zuerkennen, in welcher Selleny wieder seine Kraft gezeigt hat. Oswald Achenbach ist mit seinen „Klaudianischen Wasserleitungen" ein würdiger Rivale. Ebenso verdienen eine schöne Alpenlandschaft von Hansch: „Motiv aus dem Malta-Thale in Kärnthen, ein wirkungsvolles Stimmungsbild von August Schäffer, „bei Lenico im Val Sugana" von G. Seelos und ein „Motiv aus Ober-Kärnten" von Brunner alle Aufmerksamkeit, welche ich schließlich noch auf die vorzüglichen Federzeichnungen von Becker zu „Schneewittchen", und auf das erste Blatt des bei Reiffenstein erschienenen Aquarell-Albums: „Der liebe Nachbar", von Schams lenken möchte.

Kunstliteratur.

Geschichte der bildenden Künste im Königreiche Bayern von den Anfängen bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Dr. J. Sighardt. I. Abtheilung. München 1862.

M. — Manchem Forscher auf kunstgeschichtlichem Gebiete geschieht es wohl, daß ihn Orte altehrwürdigen Klanges in stille Waldthäler locken, wo im frühesten Mittelalter ein Kloster als Stätte einer beginnenden Kultur sich angesiedelt hat; kommt er aber hin, so haben die zerstörenden Mächte der Zeit und — der Mode alles Alterthümliche vom Erdboden fortrasirt. Zieht er dann mißmuthig und enttäuscht seiner Wege, so stößt er durch ein glückliches Ungefähr auf einen obskuren Flecken, der ihn durch überraschende Entdeckungen an oft bedeutenden Monumenten schadlos hält.

So geht es jedem Spezialforscher, und so mag es auch dem Verfasser des vorliegenden Buches gegangen sein, als er auf mehrjährigen Untersuchungsreisen, die er auf Veranlassung und

mit Unterstützung des jetzt regierenden Königs von Bayern machte, den Stoff zu seiner Arbeit zu gewinnen bemüht war. Was er in den engeren Gränzen der Diözese München-Freising, auf altbayrischem Boden gefunden, hat er schon vor einigen Jahren in einer Spezialpublikation niedergelegt. Diesmal hat er seinen Kreis weiter gezogen und auf die Lande des gegenwärtigen Königreichs Bayern ausgedehnt. Freilich ist dies eine willkürliche Begränzung, da sie keinen naturgemäß erwachsenen, sondern künstlich gemachten Linien folgt und nicht auf alte Stammesmarken Rücksicht nimmt. Der Verfasser kann von keinem einzigen der in seinen Bezirk fallenden Stämme, der Bayern, Franken, Schwaben, Pfälzer ein vollständiges Bild ihrer künstlerischen Art und Thätigkeit geben. Er kann kein innerlich einheitliches, äußerlich abgerundetes Gemälde entwerfen, sondern nur ein großes Cyklorama entrollen, welches lediglich das veranschaulicht, was in seinen Gesichtskreis paßt. Aber auch mit dieser mehr topographischen Schilderung erweist er der Kunstgeschichte einen wesentlichen Dienst, da er mit Umsicht und Fleiß sein Material gesammelt und verarbeitet hat.

Der vorliegende Theil behandelt auf 288 Seiten die bayrische Kunst bis zum Ende der romanischen Epoche, etwa bis 1260. Zuerst wird ein Bild der vorkarolingischen und der karolingischen Zeit entworfen, die in Bayern bereits eine rege Kunstthätigkeit sich entfalten sah. Da aber nur geringe Reste aus jener Frühepoche erhalten sind, so hat der Verfasser hier vorzugsweise die schriftlichen Nachrichten herbeiziehen müssen, und mit Hilfe sorgsamen Quellenstudiums eine Schilderung entworfen, die unseres Erachtens den gelungensten Theil seiner Arbeit ausmacht. Dann folgt die Darstellung der romanischen Zeit nach den drei Entwicklungsstadien der frühromanischen Kunst im 11. Jahrhundert, der Blüthezeit des reich entfalteten Styles im 12. und des Uebergangsstyles, der bis tief in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts dauert. Ein gemeinsames Bild der romanischen Kunst im Königreich Bayern läßt sich nicht geben. Die fränkische Kunst schließt sich theils der thüringisch-sächsischen an, theils empfängt sie Einflüsse vom Rhein, die pfälzischen Bauten gehören durchaus zur mittelrheinischen Gruppe; nur die bayrischen und schwäbischen Werke bilden eine ziemlich gemeinsame, übereinstimmende Erscheinung. Während nun die rheinischen Bauten für ganz Deutschland an der Spitze der Entwicklung stehen und auch die fränkische Gruppe zum Theil ziemlich lebendig den von dorther empfangenen Impulsen nachgibt, gehören die eigentlich süddeutschen Lande zu den spätesten Nachzüglern der Entwicklung. Wie sie stets die schlichteste Anlage und Konstruktion der Basilika vertreten, halten sie bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts fast ohne Ausnahme an der flachgedeckten Pfeilerbasilika fest, und erst gegen Ausgang der romanischen Kunst, als man am Rhein schon Versuche mit dem aus Frankreich eingedrungenen gothischen Styl machte, fing man in Bayern an, dem Gewölbebau, aber noch in romanischer Form, sich zuzuneigen. Diese Erscheinung ist um so auffallender, da die süddeutschen Gegenden auf andern Gebieten künstlerischer Produktion, vorzüglich in der Dichtung und der dieselbe begleitenden Miniaturmalerei bekanntlich an der Spitze stehen und allen übrigen Gegenden vorausgehen. Wir hätten vom Verfasser eine tiefere kulturhistorische Erklärung dieser auffallenden Gegensätze erwartet; allein für diese und ähnliche Fragen ist er die Antwort schuldig geblieben.

Charakteristisch ist denn überhaupt für sein Buch, daß die Darstellung in demselben Maße ungenügender wird, als die Kunstentwicklung zu höherer Vollendung fortschreitet. Wodurch sich namentlich im 13. Jahrhundert die Kunst in Bayern als eigenthümlich herausstellt, und wie sie sich zu andern Gruppen verhält, das hätte in klaren Zügen hingezeichnet werden müssen; statt dessen finden wir gerade da, wo es gilt, geschichtliche Verhältnisse oder künstlerische Formen zu erklären, nicht selten allgemeine, poetisch klingende Phrasen. So heißt es S. 150: „Alle Stürme der Zeit durchbrausten auch die Aeste am Baume (!) des Bayerlandes mit gewaltiger Erschütterung.“ Und weiter auf derselben Seite: „Es ist eben auch mit der Kunst und Wissenschaft bestellt wie mit dem Wachsthum des Weines; nicht dort gedeiht der köstlichste Wein, wo er ein ruhiges, stets friedliches und gleichmäßiges (?) Erdreich findet, sondern auf jenem Boden, der durch die steten Revolutionen des Vesuvs mit glühender Lava bedeckt und umgestaltet ist. So (!?) ist es erklärlich, daß gerade in dieser Zeit eine Fülle von Klöstern und Kirchen in den bayrischen Landen erstanden ist.“ Heißt das eine historische Erscheinung „erklären“? Komisch wirkt es vollends, wenn S. 258 bei Erörterung des Bamberger Portal-Tympanons mit dem jüngsten Gerichte folgende Betrachtungen angestellt werden: „Die größten Humoristen waren stets schwermüthig gestimmte Menschen; sie spotteten mit einem Lachen, das fast Weinen ist, über die Disharmonie zwischen Ideal und Wirklichkeit in der Welt. So (!?) können wir uns also auch das Lachen der Verdammten erklären.“ Das heißt in unsern Augen: eine Erklärung mit einer unpassenden Phrase umgehen. Besser hätte der Verfasser gethan jene bewundernswerthen Bamberger Skulpturen stylistisch zu charakterisiren, wozu Kugler in seinen kleinen Schriften bereits genügende Fingerzeige gegeben hat. Statt dessen wirft der Verfasser (auf derselben Seite) Bildwerke des verschiedensten Charakters in einen Topf und verwirrt bei Betrachtung der beiden östlichen Portale des Bamberger Domes (S. 257) auch das Thatsächliche dermaßen, daß seine Darstellung sogar den ersten Anforderungen einfacher Richtigkeit nicht entspricht. Und diese Unzuverlässigkeit passirt ihm nicht bei einem unbedeutenden Werke, sondern bei dem wichtigsten Denkmale der gesammten bayrischen Plastik des 13. Jahrhunderts. Was soll man zu einer lokalen Spezialforschung sagen, wo dergleichen unterläuft! S. 154 spricht der Verfasser vom Wechsel weißer und rother Steine, der „in der Lombardei so reichlich angewendet, bald auch in Würzburg und Speier nachgeahmt“ worden sei. Diese Anwendung verschiedenfarbigen Materials tritt aber in Deutschland schon im Anfang der romanischen Epoche auf; man findet sie nicht bloß an St. Marien im Capitol und St. Pantaleon zu Köln, sondern gerade die aus dem 11. Jahrhundert stammende Façade des Domes zu Würzburg zeigt die gleiche Bauweise, die also nicht erst, wie der Verfasser meint, im 12. Jahrhundert aus der Lombardei entlehnt zu werden brauchte.

Die buchhändlerische Ausstattung des Werkes läßt, was Druck und Papier betrifft, nichts zu wünschen übrig. Dagegen

bleiben die Holzschnitt-Illustrationen hinter den Anforderungen der Gegenwart auffallend zurück. Zum Theil mag dies in der einseitigen, für höhere artistische Zwecke wenig geeigneten Münchner Xylographenschule, welcher die Abbildungen entstammen, seine Erklärung finden; zum andern Theil scheint es aber auch dem Zeichner Sighart's auf einerem Verständniß gefehlt zu haben; und zwar gilt auch hier die obige Bemerkung, daß die Leistungen immer schwächer werden, je mehr wir uns den Zeiten der vollkommen entwickelten Kunst nähern. Wenn wir hienach und nach manchen Einzelnheiten, die wir noch anführen könnten, auch nicht in dem Maße von der Arbeit des Verfassers befriedigt sein können, wie wir es gewünscht hätten, so ist doch im Ganzen der Fleiß, mit dem er sein Material gesammelt, gesichtet und der kunstgeschichtlichen Betrachtung zugeführt hat, mit Dank hervorzuheben und seine Arbeit als eine weitere Bereicherung unserer Anschauungen willkommen zu heißen.

Die antiken Bildwerke in Madrid, beschrieben von Emil Hübner. Nebst einem Anhang, enthaltend die übrigen antiken Bildwerke in Spanien und Portugal. Mit 2 Tafeln. Berlin, G. Reimer. 1862. X und 356 S. 8.

-t- Spanien war für die Kunstwissenschaft bis auf die allerneueste Zeit eine terra incognita. Zwar gibt es Reisewerke und malerische Ansichten der kostbaren baulichen Denkmäler des Landes genug; zuverlässige architektonische Aufnahmen und quellenmäßige Arbeiten über die Geschichte der spanischen Architektur fehlen uns dagegen fast gänzlich. Ebenso schlecht steht es um unsere Kenntniß der Galerien und sonstigen Kunstsammlungen. Der Verfasser hat sich daher die Wissenschaft zu hohem Danke verpflichtet, indem er in vorstehendem Werke wenigstens für einen Theil jener Museen dasjenige geleistet hat, was immer die beste Grundlage des wissenschaftlichen Kunststudiums bilden wird, nämlich einen zuverlässigen Katalog. Die im Anhange verzeichneten Antikensammlungen von Barcelona, Tarragona, Valencia Palma, Malaga und Granada, Cordova, Sevilla, Estremadura, sowie die Museen des spanischen Nordens und Portugals hatte Hübner schon durch seine fortlaufenden Reiseberichte im Bulletin des römischen Instituts für archäologische Korrespondenz aus den Jahren 1860—1862 dem gelehrten Publikum zugänglich gemacht Bei der geringen Verbreitung jener italienischen Zeitschrift finden wir es jedoch sehr angemessen, daß er dieselben an dieser Stelle, wohin sie ohnedies gehören, wieder zum Abdrucke gebracht hat. Den Hauptinhalt der Arbeit bilden sodann die Museen von Madrid, d. h. nur diejenigen von ihnen, welche Denkmäler der antiken Kunstwelt: Statuen, Reliefs, Büsten, Vasen, Terrakotten, Geräthschaften und sonstige kleinere Gegenstände klassischer Herkunft enthalten. Wir lernen hier die Schätze nachstehender Museen zum ersten Mal genauer kennen: Königliche Skulpturensammlung, Sammlung der Nationalbibliothek, Sammlung der Akademie der Geschichte, Sammlung der Kunstakademie und des naturhistorischen Museums, Sammlung des Herzogs von Medinaceli, Sammlung des Herzogs von Alba, Sammlung des Fürsten von Anglona, endlich fünf kleinere Privatsammlungen (Asensi, Cerdá, Guerra, Gayangos und Maëstre). Schon aus dieser Aufzählung erhellt, wie manche Perle klassischer Kunst in der panischen Hauptstadt noch verborgen liegt. Allerdings ist die große Mehrzahl der von Hübner verzeichneten Denkmäler spätrömischer Abkunft. Darunter stößt man aber schon beim ersten Durchblicken des Kataloges auf manches höchst interessante Werk, wie auf die, Seite 115 beschriebene, inschriftlich bezeugte Porträtbüste Cicero's; auch einige historisch merkwürdige ägyptische Skulpturen finden sich vor, sowie endlich, von den Vasen abgesehen, verschiedene zweifellos hellenische Arbeiten, wie der auf S. 110 verzeichnete „bärtige Grieche" äginetischen Styles, aus der früheren Sammlung des Cav. Azára. Der Verfasser hat über die Geschichte der von ihm beschriebenen Sammlungen ausführlich Bericht erstattet, soweit dies bei dem traurigen Zustande der Inventarien und sonstigen Vorarbeiten möglich war. In der Terminologie und in den Grundsätzen der Erklärung schließt er sich den besten Vorbildern der modernen Wissenschaft an, so daß seine Beschreibungen für jeden Bewanderten auch ohne Abbildungen vollkommen verständlich werden. Für das größere Publikum bedarf es dazu allerdings der Autopsie, und wir wünschen, daß recht viele aufmerksame Reisende, Hübner's Werk an der Hand, Spaniens Antikenschätze durchmustern und uns zu weiterer Ausbeute derselben Gelegenheit bieten mögen.

Korrespondenz-Nachrichten.

□ **Berlin.** (Menzel-Ausstellung. Lessing's „Huß auf dem Scheiterhaufen".) Professor Adolf Menzel, bekannt als Maler Friedrich des Großen par excellence hat einige seiner bedeutendsten auf die Geschichte dieses Königs bezüglichen Werke ausgestellt. Den einen Theil bildet eine Anzahl von Probedrucken zu den Illustrationen des Kugler'schen Geschichtswerkes über Friedrich den Großen; ferner eine kleine Auswahl aus den zweihundert Holzschnitten von Friedrich Wilhelm IV. zu der Prachtausgabe der Werke Friedrich's des Großen, einige Probedrucke und lithographische Federzeichnungen zu einem Werke über die Armee Friedrich's des Großen, und endlich zwölf Holzschnitt-Porträts dieses Königs und seiner Heerführer. Die andere Hälfte besteht aus sieben Oelgemälden, dem geschichtlichen Style angehörend, die sämmtlich auf Friedrich II. Bezug haben. — In dem Saale der Sachse'schen permanenten Kunstausstellung ist jetzt das Lessing'sche Gemälde: „Huß vor dem Scheiterhaufen" aufgestellt. Das Bild ist im allergrößten Maßstabe, sehr figurenreich und von großer Gesammtwirkung, die überwiegend, wie bei allen Lessing'schen Geschichts- und gewissermaßen auch Landschaftsbildern, vom gedanklichen Inhalte des Werkes ausgeht. Indessen ist dies doch nicht so überwiegend der Fall, wie in den frühern Werken des Künstlers. Die Malerei ist klar und farbig, und steht in dieser Beziehung nur noch wenig hinter der der französischen und belgischen Koloristen zurück; schon einige Grade mehr in der Technik der Pinselführung, obwohl auch diese immer noch kräftig genannt werden kann. Ob das Werk ganz den Enthusiasmus erregen wird, wie das famose, Mitte der vierziger Jahre erschienene, „Huß vor dem Konzile zu Konstanz," möchte ich nicht fest behaupten. Wenn es vermöge seiner Massen und seiner

Szenerie grandioser wirkt, so war in jenem die Wirkung durch die Konzentrirung der ganzen tragischen Kraft in der Hauptfigur eine intensivere. In dem gegenwärtigen Bilde liegt diese Kraft zerstreut in den Figuren der Umgebung des Märtyrers. Daß das Werk, schon vor mehr als zwölf Jahren vollendet, erst jetzt in Deutschland bekannt wird, hat seinen Grund in dem Umstande, daß es gleich nach seiner Vollendung von dem Käufer, einem reichen Deutsch-Amerikaner, nach Amerika gebracht wurde, und daß es jetzt, nachdem der Besitzer gestorben und seine Sammlung zerstreut wurde, erst wieder nach Europa zurückgekommen ist. Wie es scheint, beabsichtigt der jetzige Besitzer den Verkauf des Werkes.

Kleine Chronik.

Kunstauktion. Am 8. April beginnt in München die Versteigerung der von dem berühmten Schlachtenmaler Albrecht Adam hinterlassenen Kunstsammlung. Dieselbe umfaßt zunächst eine bedeutende Anzahl vorzüglicher Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte von alten und neueren Meistern, darunter besonders eine Menge der trefflichsten Grabstichelblätter in ausgewählten Abdrücken; ferner eine Sammlung von Handzeichnungen, Aquarellen und Oelskizzen, theils von Adam selbst, theils von andern gleichzeitigen und früheren Künstlern. Unter den Handzeichnungen des Meisters dürften vornehmlich die treu nach der Natur aufgenommenen Skizzen aus den Feldzügen von 1809 und 1812, welche Adam persönlich mitmachte, ein großes Interesse haben. Aus der Benachrichtigung des Auktionators — J. Aumüller in München — theilen wir noch mit, daß die Versteigerung, wie üblich, nur gegen Baarzahlung erfolgt und bestimmte Aufträge, denen ein Theil des muthmaßlichen Erstehungsquantums, Akkreditive auf Münchner Bankierhäuser oder Gestattung der Postnachnahme beizufügen ist, acht Tage vor der Auktion erbeten werden.

Die Kehlheimer Befreiungshalle, das jüngste und vielleicht großartigste Bauwerk, welches König Ludwig von Baiern ins Leben gerufen hat, soll neuerer Bestimmung zufolge noch im Herbste laufenden Jahres — wahrscheinlich am 50. Jahrestage der Leipziger Schlacht — feierlich eingeweiht werden.

Die Ausgrabungen in Pompeji, welche bekanntlich seit dem Regierungswechsel mit großem Eifer betrieben werden, haben in letzter Zeit wiederholt Funde von künstlerischem Interesse zu Tage gefördert. Die noch unter dem alten Regiment begonnene Ausgrabung der „neuen Thermen" ist beendet; es fanden sich dabei namentlich einige mit Stucco, statt mit Malerei verzierte Wände. In der Nähe des „Hauses des Sirius" kam eine schöne kleine Bachusfigur von Bronze zum Vorschein. Besonders interessant sind endlich zwei in der „Straße des Holkonius" gelegene Häuser mit verschiedenen Resten von Plastik und architektonischer Ornamentation. Das von Fiorelli gegründete „Giornale degli scavi di Pompei" berichtet genau über sämmtliche Funde. Gegenwärtig beschäftigt man sich auch mit der Anfertigung eines Modells der Stadt im Verhältniß von 1:100 der wirklichen Größe.

(Archäol. Zeitg.)

Dem Berliner Museum steht eine Bereicherung seltner Art bevor, indem die Gypsabgüsse, welche Prof. Strack im vorigen Jahre zu Mykenä von dem berühmten Löwenthore nahm, zur Aufstellung gelangen sollen. Der Erwerb wird um so wichtiger, als Strack behauptet, die bisherigen Abbildungen dieses Denkmals seien alle grundfalsch, und mithin eben so die vielfachen Schlüsse der Archäologen, welche sich auf jene gründeten. (A. A. Z.)

Cäsar Willich in München hat ein Porträt Richard Wagner's gemalt, dessen Aehnlichkeit und charakteristische Auffassung sehr gerühmt wird. Der Künstler beabsichtigt, dasselbe durch Lithographie oder Stich vervielfältigen zu lassen. Vorläufig ist eine von Albert gefertigte treffliche Photographie des Bildes durch den Kunsthandel (in Wien durch Hrn. Spina) zu beziehen.

Lokales.

Ein „österreichisches Museum für Kunst und Industrie" soll laut kais. Handschreibens vom 7. d. Mts. ins Leben gerufen werden, um, wie im Eingang gesagt wird, den vaterländischen Industriellen die Benützung der Hilfsmittel zu erleichtern, welche Kunst und Wissenschaft für die Förderung der gewerblichen Thätigkeit und besonders für die Hebung des Geschmackes bieten. In das Museum sollen leihweise geeignete Gegenstände aus den Hofsammlungen, aus denen des Arsenals, der Universität, des Polytechnikums und anderer Staatsanstalten, sowie aus den Sammlungen von Gemeinden und Privaten aufgenommen und von Zeit zu Zeit nach Bedarf gegen andere umgetauscht werden. Die speziell auf die Kunst-Industrie bezügliche Sammlung ist unverweilt in Angriff zu nehmen und die darin aufzustellenden Kunstwerke aus der Hofbibliothek, der Belvedere-Gallerie, aus den Tapeten- und Mobilien-Vorräthen der Burg und der kaiserlichen Schlösser, aus dem Antiken-Kabinete, der Ambraser Sammlung, der Schatzkammer und dem Arsenal zu entnehmen, und Gemeinden und Private zur Ueberlassung in ihrem Besitze befindlicher Schätze aufzufordern. Sämmtliche aufgestellte Gegenstände sollen für Studien zugänglich gemacht und auch den Industriellen Gelegenheit zur Ausstellung „besonders vorzüglicher Gegenstände" geboten werden. Für die vorläufige Unterbringung dieses Theiles ist das „Ballhaus" eingeräumt und mit der Sammlung wird eine photographische Anstalt und eine Gypsgießerei verbunden. — Ein provisorisches Komité, bestehend aus dem Sektionschef v. Lewinsky als Präses, aus dem kaiserlichen Schatzmeister J. G. Seidl, aus dem Kunstreferenten im Staatsministerium Dr. Heider und dem Professor v. Eitelberger, welches auch Sachverständige beiziehen kann, ist beauftragt, ein Statut zu entwerfen und die einleitenden Schritte zur Eröffnung des Museums zu thun.

Briefkasten. 22. Februar — 14. März: A. W. in Berlin: Wir danken bestens. — A. T. in München: Leider zu spät für diesmal. — ☐ in Berlin und F. H. hier: Bereits benützt.

Verantwortlicher Verleger
J. Löwenthal.

Druckerei
J. Löwenthal.

№ 4. Zweiter Jahrgang.

Recensionen
und Mittheilungen über
bildende Kunst.

Wien. April 1863.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Monat erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung: 1 fl. oder 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik" erscheint wöchentlich eine Nummer: Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr, mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider Blätter zusammen: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Rthlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, wie auch durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Der Styl im heutigen Kunstgewerbe. — Zur Charakteristik der nordischen Plastik im 15. Jahrhundert. — Karl Rahl (Fortsetzung). — Kunstliteratur (Burckhardt und Riggenbach, Rohl und Vogler, Mithoff, Egle, Luchs). — Korrespondenznachrichten (Belgien, Leipzig). — Kleine Chronik. — Lokales. —

Der Styl im heutigen Kunstgewerbe.

Von **Jakob Falke.**

Es ist wahr, wenn man den illustrirten Katalog der Londoner Ausstellung von 1862 *) durchblättert, so springt eine große Uebereinstimmung in Conception und Ornamentation auffallend in die Augen. Gestehen wir es nur, wir hatten die künstlerische Gleichförmigkeit in diesem Grade nicht erwartet. Ist das der moderne Styl? Ist es endlich gefunden, dieses vielgesuchte Schmerzenskind? Oder täuschen wir uns und nehmen nur den Schein für die Wirklichkeit?

Allerdings sind noch einige wohl aufzuwerfende Fragen und Zweifel da, mit denen wir erst fertig werden müssen. Ist jene Uebereinstimmung, die jedenfalls erst von gestern datirt, nicht bloß eine vorübergehende Mode, die morgen schon mit einer andern vertauscht wird? Sind die Formen, in denen sich das Schönheitsgefühl mit einer unverkennbaren Gleichmäßigkeit ausspricht, wirklich original und nicht bloße Nachahmung? — denn bis zu einem gewissen Grade müssen sie doch original sein, um als Styl in Anspruch genommen werden zu können. Und endlich: Ist diese Uebereinstimmung auch wirklich eine allgemeine und kann sie nicht blos durch Zufälligkeiten in diesem Kataloge hervorgerufen sein, der doch nur eine sehr kleine Auswahl der ausgestellten Gegenstände darbietet?

Wir wollen in dieser Hinsicht die Bemerkung vorausschicken, daß auch die deutsche Bearbeitung des Katalogs uns eigentlich nur ein Bild der englischen Kunstindustrie gibt; denn die Zahl der abgebildeten Gegenstände von nicht englischer Arbeit, z. B. der deutschen und französischen, von andern gar nicht zu reden, ist verschwindend klein. Wir haben also strenge genommen nur das Recht, auf einen englischen Styl zu schließen, obwohl sich mit einigem Fug und Recht wird annehmen lassen, daß die Gegenwart noch weniger einen nationalen Styl, im Großen betrachtet, kennen wird, als je vorher das christliche Abendland. Aus eigener Anschauung des Industriepalastes können wir leider nicht urtheilen, und müssen zur Entscheidung zu Hülfe nehmen, was sich sonst unsrer aufmerksamen Beobachtung dargeboten hat.

Die aufgeworfene Frage, ob Styl, ob Mode, oder was sonst? scheint von wenig praktischem Nutzen zu sein, und wir geben das gern zu. Allein es ist die Unklarheit und Unkenntniß der Aesthetik im Gewerbe noch so groß, es macht sich fast überall noch ein solches Umherirren und Versuchen bemerkbar, daß ein jeder Beitrag, welcher der Sache von irgend einer Seite denkend und betrachtend zu Leibe geht, willkommen sein muß. Beispielsweise wollen wir nur die deutsche Bearbeitung

*) Uns liegen 8 Lieferungen der deutschen, bei Brockhaus erscheinenden Bearbeitung des Art-Journal-Katalogs vor; das Ganze ist auf etwa 10 Lieferungen berechnet.

des eben erwähnten Katalogs anführen, die, sowie sie auf Schönheit und Styl zu sprechen kommt, wie im Dunkeln tappt, sich in Widersprüchen bewegt und nur an der Hand ihrer Quelle das Rechte zu treffen scheint. Wenn also auch die Beantwortung unserer Frage zu weiter nichts führt, als in einem einzigen Punkte die Wahrheit zu fördern, wenn sie uns nur verstehen lehrt, was und wie man es heute treibt, so ist das schon lohnender Erfolg genug, um sich dieser Mühe zu unterziehen.

Zunächst müssen wir wohl überhaupt den Unterschied von Styl und Mode in das Auge fassen, da ja auch der Styl vergangener Zeiten in fortwährendem Fluß begriffen war und somit der ganze Streit nur ein Wortstreit sein könnte. Wir haben ein Analogon auf anderem Gebiete; Styl und Mode verhalten sich ungefähr wie Tracht und Mode. Den Frack z. B., mit welchem wir nun schon fast ein Jahrhundert als Zeichen moderner Würde gesegnet sind, nennen wir eine Tracht; die kleinen Veränderungen aber, die an ihm alljährlich vorgehen, die kürzeren oder längeren Schöße, die engeren oder weiteren Aermel, die schmalen oder breiten Kragen, das ist die Mode. So ist der Styl im Gebiet des Kunstgewerbes oder der ornamentalen Schönheit das Bleibende, das wir einen längeren Zeitraum hindurch in seinen großen Formen zu erkennen vermögen, nur von Mode aber würden wir auch hier reden, wenn der Wechsel und Wandel ein so flüchtiger wäre, daß er sich fast von Jahr zu Jahr änderte und den Charakter des bloß Zufälligen, der bloßen Laune und des Einfalls zu tragen schiene. Und eben dies glaubte man bisher in der Gegenwart wahrzunehmen; es schien, als habe sich der Styl in bloße Mode verwandelt.

Aber mit dem Bleibenden ist der Charakter des Styls nicht erschöpft; es fehlt noch das Wesentliche, worauf sein Bleiben und Beharren beruht. „Der Styl ist der Mensch," sagt man, d. h. im Styl der Schrift und der Rede spricht sich des Menschen Charakter aus. Ebenso kann man sagen: „der Styl ist die Zeit," und das gilt in Bezug auf die Literatur wie in Bezug auf die Kunst. Die Form der Gefäße und Geräthe, die Gestaltung des Ornaments, der Schwung und die Verbindung der Linien, das ist gerade so gut eine Sprache, die der Zeitgeist redet, worin er sein Wesen und seinen Charakter ausdrückt. Es ist eine ganz bestimmte und verständliche Sprache, nur will sie gelernt sein wie irgend eine andere. Diese Sprache ist sein Styl, der mit ihm, dem Zeitgeist, wird und vergeht oder vielmehr sich verwandelt, der seinen Veränderungen in gleichem Charakter folgt, dessen Wesen wie Dauer also von ihm abhängen.

Erlauben wir uns einige Schritte rückwärts in die Vergangenheit. Wir werden dann sehen, ob das, was wir für die früheren Zeiten unter Styl verstehen, sich auch von der Gegenwart aussagen läßt, oder ob nicht der Charakter des modernen Kunstgewerbes gerade in der Abwesenheit oder in der Verflüchtigung eines solchen Styles oder auch in reiner Nachahmung besteht, woraus wir dann, wenn wir wollten, einen Rückschluß auf den Geist der modernen Zeit machen könnten. Wir wollen nicht weit zurückgreifen, nicht in das Mittelalter, obwohl dieses die größte Einheit des Styls zeigt; die letzten Jahrhunderte genügen.

Von der Periode der Renaissance wollen wir nur ein Hauptmoment hervorheben, welches auf dem Gebiet, das hier in Rede steht, das wesentliche ist. Der Geist, der die Reformation wie die Kunst der Renaissance schuf, und vor der Reformation noch jenen heidnisch-freien Humanismus, der in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts die geistige Atmosphäre Italiens bildete, dieser Geist hatte sich an der Antike großgesogen, an der Literatur wie an der Kunst. Die neue Kultur, die neue Kunst zeigt dies antike Element, aber nicht nachgeahmt, sondern völlig verarbeitet zu neuem, originalem Styl und Charakter. Das Alles ist über die Maßen sattsam bekannt, aber es ist uns doch nöthig, daran zu erinnern, um einen Ausgangspunkt zu gewinnen. Ebenso fühlen wir in der Ornamentation und in der Gestaltung der Gefäße und des Geräthes überall dasselbe Element der klassischen Kunst durch; es ist dieselbe Weise, die Pflanzenformen von der natürlichen Gestalt zu entfernen und nach dem Schönheitsgefühl umzuwandeln, und dennoch können wir nirgends das Eigenartiges darin vermissen

Mit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts etwa, hier früher, dort später, erfuhr die Welt einen Rückschlag gegen den angedeuteten Geist der Reformation und des Humanismus. Der Drang nach Freiheit erstarrte; statt weiter zu forschen, band man sich an Formeln und konnte sich von Wörtern nicht mehr losmachen; die Religion wurde aus einer Sache des Gemüths zur kalten Frage des Verstandes, das religiöse Gefühl verwandelte sich in Dogmeneifer und Konfessionskrieg; die Redner und Stylisten behielten vom Studium der Klassiker nichts als eine Anzahl von Phrasen, mit denen sie ihren Styl bunt und schwülstig ausstaffir-

ten, die Dichter begruben ihre Empfindungen unter gleichem Schwulst oder machten nur noch gelehrte, lateinische Verse, statt der vaterländischen Poesie durch den Geist der Alten zu einer Wiedergeburt zu verhelfen. So herrschte überall der Buchstabe, ohne lebendig gemacht zu sein, der Geist war todt, die Formel galt statt der Form. Es war die Zeit einer aufgedunsenen Manierirtheit, die Leben und Sitte, Kunst und Literatur, selbst den Glauben und das Herz in Banden hielt.

Betrachten wir die Menschen dieser Zeit, so finden wir ganz das Gleiche. Die Freiheit im Costüm, welche in der vorausgegangenen Periode oft bis zu übermüthiger Regellosigkeit gegangen war, ist unter den steifsten und starrsten Formen verschwunden. Dicke Puffen um Beine und Arme, ausgestopfte Wämser und aufgedunsene Bäuche, dicke, gesteifte Halskrausen und dazu bei den Frauen zum ersten Mal die Reifröcke von Eisen, Filz und Korbgeflecht, das sind die eigenthümlichsten Erscheinungen des Kostüms dieser Zeit, welche der menschlichen Gestalt ein geschwollenes, unbeholfenes, barockes und manierirtes Ansehen geben.

Gerade so wie diese menschlichen Figuren, stellen sich uns die Gefäße der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dar, die Vasen, Krüge, Flaschen, Humpen u. s. w. Auf den ersten Blick von denen der guten Renaissance wenig verschieden, tragen sie doch gewöhnlich den gemeinsamen Charakter des Plumpen, Schwerfälligen, Unbeholfenen, wozu sich manche sonderbare Gestalten gesellen, die ganz aus der Art schlagen und auf welche nur eine barocke Laune verfallen konnte So behalten auch die Mobilien, in denen sonst die Renaissance ganz Vorzügliches geleistet hat, dasselbe konstruktive Prinzip; aber diejenigen, welche der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehören, machen ihrem Namen wenig Ehre; denn statt den Eindruck des Leichten und Beweglichen zu machen, erscheinen sie schwerfällig, massiv und wie am Boden haftend. Was das eigentliche Ornament betrifft, so brauchen wir nur daran zu erinnern, daß es vorzugsweise dieses war, welches dem Styl der Zeit den Namen Barockstyl verschafft hat. Es tritt so geistlos, so vollgepfropft mit Mythologie und Allegorie, zugleich so schwer und steinern, so massig auf und überschreitet gerade so alle schönen Verhältnisse, wie die Konturen des menschlichen Körpers unter den Puffen und Wülsten und Ausladungen nicht mehr zu erkennen sind.

Mit dem Jahr 1600 etwa erfährt dieser Barockstyl in der gewerblichen Kunst ganz denselben Gegenschlag, der damals die hohe Kunst nicht minder wie das gesammte geistige, soziale, politische, religiöse Leben traf. Es war überall die Auflehnung gegen die Kälte und Unvernunft, gegen die Maßlosigkeit und die Steifheit; es war überall der Rückschlag der Natur und des Herzens, welche ihre Rechte geltend machen wollten; es war ein Streben nach vernünftigen Formen, nach der echten Schönheit, nach Einfachheit und Wahrheit. Nur wurde nicht überall derselbe Weg eingeschlagen und nicht überall derselbe Erfolg errungen, zumal großartige politische Ereignisse eintraten, wie z. B. in Deutschland der dreißigjährige Krieg, die wohl völlig von der betretenen Bahn ablenkten, oder alle Errungenschaften der Kunst unter dem allgemeinen Elend begruben. Während die Caracci in Italien und zum größten Theil auch die Franzosen den akademischen Weg einschlugen und ungehindert darauf fortwandeln konnten, bis sie sich erschöpft hatten, oder die Zeit ihnen mit einem neuen Wechsel entgegentrat, schwangen sich Rubens und die Seinen, sowie die Spanier auf dem entgegengesetzten realistischen und nationalen Wege zu weit höheren Erfolgen empor. Im Reiche der ornamentalen Kunst mag dieser neue Styl des 17. Jahrhunderts als eine gewisse Rückkehr zur guten Renaissance, mit Hinneigung zu einer leichten und natürlichen Anmuth bezeichnet werden. Die französischen Bauten aus der Zeit der Regentschaft der Maria Mediéis und Richelieu's mit ihrer äußeren und inneren Ausschmückung, können zeigen, wie viel Schönes darin geleistet worden ist.

Kaum aber ein halbes Jahrhundert verfloß, als sich bereits wieder eine neue Zeit und ein neuer Styl ankündigte. Wir treten in das Zeitalter Ludwig's XIV., in das Zeitalter der Perrücke und des Perrückenstyls, denn es sind nicht bloß die Köpfe der Menschen, welche diese verrückteste aller Moden tragen sondern jeglichem Erzeugniß der Zeit ist ihr Charakter auf das kräftigste aufgeprägt; es zeigt ihn im Hochrelief. Die Perrücke negirt die Natur, schafft sie hinweg, weil sie ihr zu kleinlich, zu unbedeutend ist, und setzt sich an ihre Stelle als ein künstliches, aber in das Ungeheuerliche übertriebenes Machwerk. Genau in diesem Sinne ist die Perrücke ein Symbol der Zeit, der Kunst und insbesondere auch desjenigen Zweiges der Kunst, von dem wir hier zu reden haben. Die Zeit weicht nicht ab vom Wege der Natur, sondern sie setzt sich in volle Opposition dagegen, sie will sie anders haben. Ich erinnere als Beispiel nur an die französischen Gärten. Selbst in der Manierirtheit der zweiten Hälfte des

*

16. Jahrhunderts suchte man noch nach der Natur, weil man sie verloren hatte und den Verlust fühlte. Jetzt, in der Zeit Ludwig's XIV. will man sie gar nicht, weil sie für die Intentionen, die man mit der Kunst hat, ungenügend erscheint. Die Natur hält das Maß ein, aber das Maß wäre eine hemmende Schranke gewesen für einen Geschmack, der bloß nach blendendem, betäubendem Glanz, nach Pracht und Prunk strebt und darin das Wesen der Kunst setzt. Die Zeit will die Kunst auf ein anderes Prinzip stellen, aber da es in Wahrheit nur eines gibt, nämlich die Natur, so konnte das neue Prinzip nur Unnatur sein, was es denn auch war. In Allem was geschaffen wird, steckt im Grunde eine gewisse Unnatur und Unvernunft; das ist das Fundament. Aber man muß gestehen, was auf diesem Fundament aufgebaut wird, entspricht vollkommen seiner Absicht; die Wirkung ist mächtig, gewaltig, vollkommen gelungen, und darum, wenn man will, in ihrer Art auch schön. Man wird zwar die Hohlheit des Geistes, den leeren Stolz und die Aufgeblasenheit den Kunstwerken dieser Zeit sofort ansehen, aber man wird die Kühnheit der Conception, die Energie der Durchführung anerkennen müssen, man wird den Erfolg bewundern und anstaunen. Das ist der Eindruck, den vorzugsweise die Palastbauten machen; man wird ihn übrigens auf andern Gebieten und nicht bloß in der Kunst ebenso finden.

Sehen wir nun, wie sich dieser neue Geist und dieser neue Styl auf unserem Gebiete des Kunstgewerbes bethätigt, in welchen Formen er sich ausspricht. Bis dahin hatte man die Mobilien im Geiste der Renaissance aus der geraden Linie konstruirt, und wenn man auch gedrehte Säulen verwendet hatte, so waren sie doch in ihrem geraden Kerne dem Prineip der Stütze treu geblieben. Jetzt führte man aber gerade im konstruktiven Theile die gebogenen Linien ein, und verfuhr damit sowohl wider die Natur des Materials, als auch wider die Vernunft der Sache. In dieser Zeit begannen die geschweiften Möbel. Bei den Gefäßen gab man die Symmetrie auf und begnügte sich, um mehr Freiheit oder richtiger Willkür zu gewinnen, mit dem bloßen Gleichgewicht der Theile und der Seiten. Dadurch wurde natürlich die Schönheit des Konturs oder der Gestalt, was ja dasselbe ist, ganz aufgegeben und dafür im Zug der Linien, z. B. in den Umrissen einer Vase, Kühnheit, Originalität, die in dieser Weise allerdings leicht zu haben war, und vor Allem Energie des Ausdrucks angestrebt. Wo man noch eine symmetrische Gestalt zu Grunde ließ, war ihr Umriß unter krausem, weit und unregelmäßig ausladendem Ornament gänzlich verdeckt. Ruhe in der Schönheit gab es nicht, man suchte die Schönheit vielmehr gerade im Gegentheil.

Unruhe und Unregelmäßigkeit, gepaart mit rücksichtsloser Kühnheit, die sich um Maß, Verhältniß und Vernunft gleich wenig kümmerte, bildeten denn auch den Charakter des eigentlichen Ornaments. War der eine Theil so, so mußte der symmetrisch entsprechende Theil gerade anders sein; schien eine Linie einmal eine bestimmte Richtung einnehmen zu wollen, flugs bäumte sie sich, brach ab, bog aus, um nach kurzem Verlauf wieder dasselbe kapricidse Spiel zu beginnen. Alle Welt mußte ornamentalen Stoff hergeben und sich in der allerwillkürlichsten und barocksten Weise verwenden lassen. Leichte Pflanzenranken oder Blätter trugen z. B. schwere Mauerstücke oder aus aller Form herausgeschweifte Architekturtheile und verliefen am andern Ende vielleicht in Thiergestalten, in Masken und Fratzen und zwischen ihnen spielten abenteuerlich und phantastisch, je verrückter, desto besser, die sämmtlichen Reiche der Mythologie, der Geschichte und der Natur. Es ist Alles eitel Unnatur, es ist Willkür, es ist Thorheit, aber es ist Methode in dieser Thorheit, es steckt Größe darin, die wir nicht ohne neidischen Seitenblick auf die Leistungen der letzten Jahrzehnte betrachten können.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Charakteristik der nordischen Plastik im 15. Jahrhundert. *)

Von **Wilhelm Lübke.**

Im Norden hatte sich schon seit Beginn des 15. Jahrhunderts der Geist der neuen Zeit, der Sinn für die Wirklichkeit, der Realismus geregt; ja in manchen Aeußerungen des künstlerischen Lebens war er dort zeitiger siegreich hervorgetreten als selbst in Italien. Sahen wir doch schon im Ausgange des 14. Jahrhunderts Claux Sluter in Dijon mit kühner Hand den Naturalismus in die Plastik einführen, den dann

*) Aus der demnächst bei E. A. Seemann in Leipzig erscheinenden zweiten Abtheilung der „Geschichte der Plastik" von unserem verehrten Hrn. Mitarbeiter den „Recensionen" zur Mittheilung überlassen.

A. d. R.

das Eyck'sche Brüderpaar bald mit Hilfe der vollendeten Oeltechnik in die Malerei hinübertrug. Gründlicher und erfolgreicher als irgend ein gleichzeitiger Italiener stellte der große Meister Hubert mit staunenswerth neuer Kunst die Gestalten bis zum Täuschenden lebenswahr auf die Fläche der Bilder. So rasch war der Umschwung, daß die Plastik nicht zu folgen vermochte. Fast scheint es, als habe sie, geblendet und schier erschrocken ob der glänzenden Erfolge der Schwesterkunst, eine Zeit lang in müßiger Resignation gefeiert, ehe sie sich entschließen konnte, ihrerseits den Wettkampf wieder aufzunehmen. Gewiß ist wenigstens, daß bis gegen 1450 kein bemerkenswerther Umschwung sich in ihren Schöpfungen geltend macht. Wohl tritt in einzelnen Zügen ein stärkeres, wenn auch nicht höheres Lebensgefühl hervor; aber in der ganzen Fassung behaupten ihre Werke bis tief in's 15. Jahrhundert den konventionell gothischen Styl, mit der harmonischen Kadenz seiner Falten, mit dem weichen Ausdruck einer etwas unbestimmten Empfindung.

Was den völligen Durchbruch der neuen Auffassung in der Plastik erschwerte, war nicht der Mangel an realistischem Sinn, sondern die fortdauernde Herrschaft der gothischen Architektur. Diese Bauweise, so sehr sie schon umgestaltet war, so sehr sie, ohne ihr eigenes Vorwissen gleichsam, auch ihrerseits der veränderten Zeitströmung die bedenklichsten Zugeständnisse gemacht hatte, war doch die reinste Tochter des mittelalterlichen Geistes und mußte als solche instinktmäßig eine Antipathie gegen die neue naturalistische Richtung haben. Und diese Abneigung scheint gegenseitig gewesen zu sein. Denn gewiß ist es nichts Zufälliges, daß die Eyck's und ihre Schule, so getreu sie in allem Uebrigen das Spiegelbild ihrer Zeit geben, so unerbittlich sie die heiligen Gestalten des alten wie des neuen Testaments in die Kleider und in die Umgebung des 15. Jahrhunderts stecken, doch in der Architektur die gothischen Formen verschmähen und fast immer zu denen des romanischen Styles greifen. In der That fand die neue Plastik, lebenswahr und selbst extrem realistisch, wie sie im Laufe des ganzen Jahrhunderts auftrat, keinen Platz im Systeme der Gothik. Denn sobald die Gestalten eine naturwahre körperliche Durchbildung erhielten, machten sie das Recht auf freiere Bewegung geltend, und dafür war in den engen Hohlkehlen, an den beschränkten Bogenfeldern der Portale, zwischen den knappen Säulenstellungen der Baldachine kein Raum.

Als nun trotzdem der Zug nach realistischer Treue, der aus den Tafelbildern schon geraume Zeit siegreich hervorstrahlte, auch die Plastik mit fortriß, mußten ihre Werke sich wohl oder übel mit dem System der herrschenden Architektur abzufinden suchen. Aber dies konnte zu keinem reinen Style, zu keiner vollen Befriedigung führen. Bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts beherrscht die gothische Bauweise fast ausschließlich den ganzen Norden. Während dieser langen Epoche liegt die Plastik mit ihr im Kampfe. Die Konzessionen, welche die Gothik machen konnte, waren zwar hinreichend, ihr eignes Gesetz aufzulockern, aber nicht genügend, die gerechten Anforderungen der Plastik zu erfüllen. Wie eine mündig gewordene Tochter, die fortwährend dem strengen Hausgesetze sich unterwerfen soll, dem sie längst entwachsen ist, windet und müht sich die Bildnerei, um trotzdem ihr neues Lebensgefühl zum Ausdruck zu bringen. Ist es zu verwundern, daß die Heftigkeit und die Härten dieses Kampfes sich in allen ihren Zügen ausprägen? daß es ihr selten gelingt zu einem reinen Ausdruck der Schönheit durchzudringen? Eine weitere Folge ist, daß sie sich der Tyrannei der Architektur nach Kräften zu entziehen sucht. So bildet sie denn selbständig das Altarbild, das Grabdenkmal für ihre Zwecke um, und verdrängt beim ersteren die Malerei, beim anderen die Baukunst zum guten Theil aus ihren Positionen. Die Architektur hatte für solche Werke fortan nur einen leichten Rahmen zu liefern, aber sie vermochte ihnen keine durchgreifende Gliederung mehr zu geben.

Erwägt man dies Alles, so kann kein Zweifel bleiben, woran es eigentlich im letzten Grunde der nordischen Kunst gebrach, um im Anschluß an die neuen Ideen sich zu einer harmonischen Gesammtkunst zu entfalten, wie sie Italien von 1420 bis 1520 im höchsten Sinne errang. Es fehlte der belebende, umgestaltende Einfluß der Antike, es fehlte die neue Architektur, welche den beiden bildenden Künsten in ihrer fortgeschrittenen Gestalt den Rahmen, die zusammenfassende Einheit gegeben hätte. Während in Italien die Baukunst der Renaissance ein System schuf, das der zur freien Schönheit entwickelten Plastik nicht bloß aus Mitleid hie und da ein Winkelchen, eine Hohlkehle, eine schmale Konsole überließ, sondern ihrer begeisterten Mithilfe zur eignen Vollendung bedurfte, fand die Skulptur in der nordisch-gothischen Baukunst nur ein Hemmniß ihrer freieren naturwahren Durchbildung. Ihr gerade hätte aber der mildernde Hauch antiker Idealität besonders wohlgethan. Denn fast in jeder Hinsicht

war sie gegen die Schönheit ungünstiger gestellt als die Plastik Italiens. Den italienischen Künstler umgibt und umgab ein schönerer Menschenschlag, unter milderem Himmel erwachsen und gehoben durch jenes Selbstgefühl, das wie eine antike Erbschaft allen romanischen Nationen eigen ist. Damit verbindet sich bei ihnen jene schwungvollere Art, die eigne Person in Geberde, Haltung und Tracht zur Geltung zu bringen, die uns bei den Franzosen so leicht als theatralische Affektation erscheint, die bei den Italienern aber in einem naiveren Gefühl und in schönerem Rhythmus sich äußert. Rechnen wir dazu, daß das Italien des 15. Jahrhunderts in Feinheit der äußeren Sitte, in einer einfacheren Anmuth der Tracht, vor Allem in ausgebildeterem Blick für das Schöne, den übrigen Völkern weit überlegen war, so übersieht man, welche Vortheile der italienischen Kunst zu Gute kamen. Wenn trotzdem sogar dort der Realismus der Zeit manchmal in herber Schärfe die Schranken der antiken Anschauung und des eigenen Schönheitsgefühls übersprang, was sollte da das Loos der nordischen Kunst sein, die von der Antike nicht berührt war und deren Anschauungskreis im Leben mehr *charaktervolle* als *schöne* Gestalten umschloß? Die ehrsamen Bürger und die tölpischen Bauern des 15. Jahrhunderts waren kein Gegenstand, an denen sich ein reines Schönheitsgefühl hätte nähren und stärken können. In engen Lebenskreisen, spießbürgerlich beschränkt aufgewachsen, trug jeder die Fesseln seines zünftigen Berufes in Tracht, Bewegung und Geberden zur Schau. Wenn der Südländer leicht die Unterschiede der Stände in dem gleichmäßig würdevollen äußeren Auftreten abstreift, so hafteten dem Nordländer damals noch viel hartnäckiger als jetzt jene engen Formen an, die nicht den Menschen, wohl aber das Sonderwesen des einzelnen Spießbürgers bezeichnen. Eine unschön bunte, überladen oder eckig zugeschnittene Tracht steigerte dieses Gepräge in's phantastisch Verzwickte. Dafür konnte die ausdrucksvolle Kraft der männlichen, die holde Anmuth der weiblichen Köpfe allein nicht entschädigen. Daß die alten deutschen Meister *das* Schöne, welches sich wirklich ihren Augen bot, unübertrefflich lebenswahr darzustellen vermochten, das beweist noch jetzt so manches liebliche Mädchengesicht, so mancher energische Charakterkopf auf Gemälden, in Holzschnitzereien und in Steinarbeiten. Aber die Plastik bedarf mehr als des Kopfes; sie muß auf eine harmonische Auffassung des *ganzen Körpers* bedacht sein. Nun liegt es aber am allerwenigsten im germanischen Volkscharakter, die ganze Gestalt zum rhythmisch bewegten Träger der Empfindung zu machen. Mag die Bewegung der Seele im feuchtschimmernden oder strahlenden Auge, im lächelnden oder schmerzlich zuckenden Mund, im gesteigerten Inkarnat des Antlitzes sich hervordrängen — wir vermögen ihr dort nicht zu wehren; aber die übrigen Glieder sollen gleichsam nicht wissen, was die Seele bewegt und im Gesichte sich spiegelt. Die Heiligkeit der Empfindung erschiene uns profanirt, wenn sie den ganzen Körper zum Ausdruck mit fortrisse und sich im Gestus, in der Stellung und leidenschaftlichen Bewegung überall äußern wollte. Die lebensvolle Rhythmik, mit der sich bei den romanischen Nationen jede innere Wallung in der ganzen Gestalt offenbart, würde uns als etwas Theatralisches erscheinen und würde es *für uns* auch sein. Damit ist aber ausgesprochen, wie wenig der Bildhauer bei uns an *höchsten plastischen Motiven* findet.

Man wird nach alledem sich nicht darüber wundern, daß die nordische Skulptur in dieser Epoche eine vorwiegend *malerische* Tendenz verfolgt. Kommt ja selbst in den italienischen Bildwerken seit *Ghiberti* eine verwandte Richtung zur Herrschaft. Und doch ist das Malerische der nordischen Skulptur noch wesentlich verschieden von dem der Italiener. *Ghiberti* und die, welche ihm folgen, geben zwar im Ganzen malerische Kompositionen, aber die einzelnen Gestalten sind bei ihnen meist von echt plastischer Schönheit, entfalten ihre Formen rein und scharf nach den Bedingungen der wahren Skulptur. Anders die weit überwiegende Mehrzahl der nordischen Werke. In ihnen ist durch die gesteigerte Bedeutung des Kopfes, durch die bunte Tracht das Malerische auch für die einzelnen Figuren so stark betont, daß sehr selten eine stylvoll durchgebildete Gestalt gefunden wird. Während bei den Italienern, namentlich in den toskanischen Schulen die Malerei sich der Plastik nähert, geht im Norden die Plastik umgekehrt zur Malerei über. Ein wichtiges Symptom dieses Verhältnisses sind die geknitterten, eckig gebrochenen Gewänder, welche zuerst, wenngleich noch maßvoll, auf den Gemälden der *Eyck's* auftreten, dann aber in immer größerer Buntheit und Ueberladung sich über die Werke der Malerei und Bildnerei ausbreiten. Wohl kommt ein übertriebenes Falteuwesen auch in der italienischen Kunst vor, aber dort beruht es auf der Nachahmung der überreichen spätrömischen Gewandfiguren, hebt also die großen Hauptformen nicht auf, durch welche die Bezeichnung des körperlichen Organismus

möglich wird. In der nordischen Kunst verschwindet dagegen in der Regel die menschliche Gestalt so vollständig unter einer barocken Faltengebung, die nicht den Bewegungen des Körpers, sondern lediglich den Launen des Künstlers gehorcht, daß von einem klaren Gefühl für das organische Leben nicht die Rede ist. Wenn dergleichen schon bei der Malerei unerfreulich wirkt, doch immer noch durch den Zauber der Farbe gemildert, ja wohl gar zu einem reicheren koloristischen Spiel ausgebeutet wird, so ist es in der Plastik, deren Basis eine deutliche Formbezeichnung bleiben muß, fast unerträglich.

Und doch wird dieser Uebelstand auch hier gedämpft durch den vollen Farbenglanz, den man den meisten Werken der Bildnerei zutheilte, und durch den sie ohnehin auch von dieser Seite der Malerei sich nähern. Denn im Norden fehlt der weiße Marmor, der in Italien die reine Ausbildung der Form so sehr begünstigt. Man ist auf grobkörnigen Kalk- oder Sandstein angewiesen, mehr aber noch und mit bezeichnender Vorliebe auf das derbe Eichen- oder Lindenholz, aus dessen Blöcken das kühn gehandhabte Messer des Bildschnitzers eine Welt von reichen Altarwerken, Chorstühlen, Schreinen u. dergl. zu gestalten weiß. Die Mehrzahl dieser Werke von Stein und von Holz erhalten ihre vollständige Bemalung und wetteifern an Goldglanz und Farbenschimmer mit den gemalten Tafeln, die sich mit ihnen oft zu großen Gesammtkompositionen verbinden. So strebt die nordische Plastik von allen Seiten in's Malerische hinein.

Fragen wir nun nach dem Stoffgebiete dieser Kunst, so folgt sie darin, wie die italienische, dem Zuge der Zeit, daß sie das Historische in den Vordergrund stellt. Und zwar wetteifert sie mit ihrer südlichen Rivalin im Ringen nach möglichst lebendiger Erzählung, möglichst naturtreuer Schilderung. Ja im Drange nach dramatischer Entwicklung der Scenen überbietet sie jene um ein Erhebliches. Man darf sogar, abgesehen von namhaften Ausnahmen, die italienische Plastik dieser Epoche mehr episch, die nordische mehr dramatisch gesinnt nennen. Wenn daher die italienische sich viel mit den Legenden der Lokalheiligen zu schaffen macht, so ist das weit weniger Sache der nordischen. Sie hält sich, wie sie denn ausschließlicher religiös ist, am meisten an das Leben Christi, und auch von diesem wählt sie mit Vorliebe die Passionsgeschichte. In solchen Scenen kann sie ihrem Hange nach leidenschaftlicher Schilderung vollauf genügen, und sie thut es mit unerschöpflicher Erfindungskraft. Weder im Charakter ihrer Gestalten, noch im Ausdruck der Empfindungen sucht sie dabei das Edlere, Geläuterte; vielmehr sind ihr die derbsten Charakterfiguren, die heftigsten Motive, die rückhaltslosesten Geberden die liebsten. Sie folgte auch darin einem Verlangen der Zeit, und sie entsprach den ästhetischen Bedürfnissen ihrer Auftraggeber am sichersten, wenn sie den leidenden Christus mit den häßlichsten, strolchhaftesten, widerwärtigsten Fratzen von Henkern umgab. Man muß sich in's Gedächtniß rufen, daß die grelle Zusammenstellung des Gemeinen mit dem Hohen in den beliebten Mysterienspielen noch viel weiter ging, und jeden kühnen Griff der bildenden Kunst nach dieser Seite von vornherein entschuldigte. Ich erinnere nur an das von Mone veröffentlichte Spiel von der Auferstehung Christi, wo der Gang der frommen Frauen zum Salbenhändler, um den Herrn einzubalsamiren, zur Einschaltung der gröbsten, unfläthigsten Scenen benutzt ist, die mit Behagen ausgesponnen und durch die plattesten Gemeinheiten gewürzt werden. Offenbar zur köstlichen Erbauung für das gesammte Publikum, von dem wohl Niemand Anstoß daran nahm, daß mitten in die Ekelworte, mit welchen der Knecht Rubin und die sauberen Gesellen Lasterbalk und Pusterbalk untereinander und mit dem Weibe des Händlers verkehren, die Gesänge der Engel und die Klagen der frommen Frauen hineintönen. Wenn man in diesen und in ähnlichen „geistlichen Spielen" beobachtet, was damals die Gemüther der Menschen ertrugen, so wird man die gesammte Malerei und Bildnerei der Epoche in ihren häßlichsten Fratzen noch maßvoll finden.

Legt man nun für die Würdigung der plastischen Werke den Maßstab an, der sich aus den vorausgeschickten Betrachtungen ergibt, so muß die Fülle von Kraft, Tiefe, Innerlichkeit, ja im Einzelnen auch von Schönheit in Erstaunen setzen, die man in den Schöpfungen dieser Epoche antrifft. Selbst wo die Form knorrig und schroff ist, wird man durch die Wahrheit der Empfindung, durch die Ehrlichkeit und Energie dieser anspruchslosen Arbeiten von meist namenlosen Meistern, wohlthuend berührt. Ihre Verfertiger fühlten sich wohl selten als Künstler, und auch ihre Umgebung nahm sie nur für das, was sie in der bürgerlichen Ordnung des damaligen Lebens waren: für ehrsame Handwerksmeister. Niemand verzeichnete ihre Namen; keine höhere Bildung nahm sie auf ihre Flügel, kein Vasari verfaßte ihre Lebensgeschichten. Aber nur um so sympathischer berührt es uns, wie sie mit aller Anstrengung nach dem Höchsten gerungen. Die Theilnahme

wächst, wenn man vor Allem in Deutschland, das während dieser Epoche im Norden die Bilderei mit dem glänzendsten Erfolge betreibt, die fast unabsehbare Fülle des trotz aller Zerstörungen noch Vorhandenen kennen lernt; wenn man, von Ort zu Ort, von Gau zu Gau wandernd, eine Mannigfaltigkeit der Richtungen, eine Rastlosigkeit und Frische des Schaffens beobachtet, welche den charaktervollen Grundzug deutschen Wesens, die in den Tiefen des eignen Gemüths wurzelnde Kraft individueller Auffassung auf's schönste bezeugen.

Aber eine große Anzahl dieser Werke besitzt auch ein absolutes künstlerisches Verdienst. Nicht immer werden wir durch herbe, unschöne Formen verletzt; vielmehr gelingt es manchen der bekannten und unbekannten Meister, eine seltene Lauterkeit und Durchbildung zu erreichen. Und das hat hier um so höheren Werth, als das germanische Streben nach individueller Freiheit mit besonderer Energie in diesen Arbeiten nach Ausdruck ringt. In Italien hatten die Künstler sich weit mehr einer allgemeinen Idealform genähert, waren nur vereinzelt und vorübergehend bei kirchlichen Gebilden zu einer porträtartigen Auffassung gelangt. Im Norden ruht der Schwerpunkt der neuen Kunst auf dem siegreichen Betonen des Individuellen. Dies führte eine ungleich größere Mannigfaltigkeit der Richtungen mit sich. Jeder Meister hat, namentlich für Madonnen und andere Frauenköpfe, sein eignes Schönheitsideal, in welchem wir noch jetzt den schmerzlich süßen Reflex subjektiver Herzenserlebnisse ahnen können. Diese Richtung mußte als natürlicher Rückschlag im Norden um so schärfer sich durchsetzen, als man gerade dort in der vorigen Epoche am hingebendsten die idealistischen Typen der gothischen Kunst in Skulptur und Malerei gepflegt hatte. Man war nun der ewig gleichförmigen Schönheit im Wurf der Falten, des stillen monotonen Lächelns des Gesichtes herzlich satt, und wollte lieber die Wirklichkeit mit allen ihren Härten, mit ihren eckigen Gestalten, ihren vielfach gebrochnen Gewändern, als jene leer und allgemein gewordne Schönheit. Aber jetzt auf diesem Umwege durch die strenge Schule des Realismus verloren nur die ganz Einseitigen oder Unbedeutenden das höchste Ziel aus den Augen. Andre wußten mit dem Feuer der tiefsten Empfindung den spröden Stoff der Wirklichkeit in Fluß zu bringen und ihn in eine Form zu gießen, in welcher das individuell Bedingte den Stempel der Schönheit und die Weihe seelenvoller Innigkeit empfing.

Karl Rahl.

Biographische Skizze von **Fr. Hottner.**

(Fortsetzung.)

Der Auftrag, welchen ein Leipziger Buchhändler damals dem Künstler gab, einen ganzen Cyclus von Bildern aus dem Nibelungenliede zu entwerfen, blieb leider Project. Nur ein Bild ist fertig geworden: „Hagen und Volker an der Thüre der Chrimhilde", später vom Vater Rahl's radirt.

In das Jahr 1837 fällt „der Schwur auf dem Rütli", ein Bild, welches für das bibliographische Institut in Hildburghausen gemalt und auch von Rahl's Vater in Stahl gestochen wurde; dann die Vollendung des großen Gemäldes „Manfred wird von Karl von Anjou auf dem Schlachtfelde zu Benevent gefunden".

Dieses Bild, nebst einer großen Zahl von Genrestücken aus dem italienischen Volksleben, brachte Rahl 1838 zurück nach Wien. Das Schwinden seiner Mittel nöthigte ihn, den klassischen Boden zu verlassen.

In demselben Jahre kam „Manfred" zugleich mit Ranftl's „Ueberschwemmung in Pest" in Wien zur Ausstellung. Direktor Kraft wurde damals vom Grafen Czernin beauftragt, den Ranftl und noch einiges Andere für das Belvedere anzukaufen. Die Wahl fiel glücklicher Weise auf „Manfred", doch sollte Rahl die Freude nicht genießen, sein Bild im Belvedere aufgestellt zu sehen. Dasselbe mußte wegen Mangel an Raum in die Keller des Eugen-Palastes wandern, wo es noch gegenwärtig begraben liegt.

Indessen erlahmte der Thätigkeitstrieb des Künstlers in der Heimath keineswegs. Im Verlaufe seines nur kurzen Aufenthaltes vollendete er, abgesehen von mehreren Porträten, den „König Enzio im Kerker", den „Tod König Heinrich's VII." und außerdem ein kleineres Bild: „Wein, Weib und Gesang" —. Der Ertrag des „Manfred" schwellte ihm von Neuem die Segel und Rom war abermals der Hafen, nach dem gesteuert wurde. Rahl traf 1839 wieder am 2. Dezember daselbst ein, und nahm zugleich von Wien einen größeren Auftrag mit. Er hatte für die Piaristenkirche ein großes Altarblatt „Joseph Calasantius" zu malen. Das Bild wurde in einer Höhe von 20 Fuß, mit mehr als 30 Figuren, alle von 7 bis 9 Schuh Größe, um den Preis von 500 fl. ausgeführt. In Folge eines

unglücklichen Mißverständnisses des Höhenmaßes stellte sich dasselbe übrigens bei seiner Ankunft in Wien als um 1½ Fuß zu hoch heraus. Die Patres kamen hiedurch jedoch nicht in Verlegenheit. Kühn amputirte man den unteren Figuren die Beine und damit war die Sache abgemacht. Rahl lebte damals mit den Künstlern Koch, Wagner, besonders Thorwaldsen, Reinhard und Riepenhausen im freundlichsten Verkehr. Namentlich rühmt er des Letzteren herzliches Entgegenkommen, aus dessen Mittheilungen und Rathschlägen er vielen Nutzen gezogen zu haben erklärt.

Durch diese Umgebung, die Studien im Vatican und den Verkehr mit einem Volke, dessen Typus so sehr an die alte klassische Zeit erinnert, wurde Rahl's Jugend-Ideal, das Alterthum, wieder in den Vordergrund gerückt. In dieser Epoche entstanden „Odysseus, dem Leukothea im Sturme ihren Schleier reicht", ein Bild, das später als Beitrag zur Unterstützung der schleswig-holsteinischen Offiziere gespendet wurde.

Jetzt schien sich eine Gelegenheit zu ergeben, das Reisestipendium, das nach dem Abgang Heinrich Schwemminger's von Rom in Erledigung gekommen war, zu erlangen. Rahl kam um die Verleihung ein, erhielt jedoch von der Wiener Akademie den Bescheid, daß er bereits so viel gelernt und geleistet habe, als man gerechter Weise von ihm verlangen könne, und daß man es im Interesse der Kunst für zweckmäßig erachte, ihm eine Bestellung auf ein historisches Bild zu erwirken und daß Rahl einige Skizzen historischer Darstellungen einsenden möge, damit die Akademie beim Kaiser die nöthigen Schritte thun könne. Rahl sendete drei Skizzen: „den gefesselten Prometheus", „Bacchus und Ariadne auf Naxos" und „Odysseus beim König Alkinous". Er hoffte mit um so größerer Zuversicht auf ein günstiges Resultat, als Wagner und Riepenhausen sich mit großer Zufriedenheit über diese Entwürfe geäußert hatten. Die Wiener Akademie erkannte diese Skizzen aber für unbrauchbar zu dem bestimmten Zweck und forderte die Einsendung anderer und „besserer". Dadurch fühlte sich Rahl empfindlich gekränkt und bat den damaligen Legations-Rath Kestner um Rath und Unterstützung. Dieser wirkte denn auch dahin, daß Rahl's Skizzen der Akademie von San Lucca zur Beurtheilung vorgelegt wurden. Die Akademie ging zwar als Corporation auf eine solche Beurtheilung nicht ein, aber jeder einzelne Professor gab in einem schriftlichen Gutachten dem Talente Rahl's ein glänzendes Zeugniß, welche Gutachten dem damaligen Protector der Wiener Akademie, Fürsten Metternich, mit der Bitte um Berücksichtigung vorgelegt wurden. Metternich erklärte in einem eigenen Schreiben an Rahl, daß er die Verdienste seiner Compositionen vollkommen anerkenne, und sich freue, daß Rahl damit dem Vaterlande Ehre gemacht, daß er jedoch glaube, es wäre dem Monarchen angenehmer, wenn Rahl einen Gegenstand aus dem Mittelalter wählen und zur Beurtheilung einsenden würde.

Das war die Genesis zu „Manfred's Einzug in Lucria", welches bald darauf im Auftrage des Kaisers u. z. in einer Höhe von 17 und einer Breite von 24 Fuß ausgeführt, das aber erst 1847 vollendet und für das Belvedere bestimmt wurde, jedoch nur um das Schicksal seines Vorgängers zu theilen, denn es ruht an der Seite desselben, vor Licht und Luft geschützt, in der Belvederischen Unterwelt.

Die Historienmalerei war zwar mit Ehrenkränzen nicht zurückhaltend, vergaß aber oft für das tägliche Brod zu sorgen. Rahl mußte auch jetzt wieder seine Lieblingsmuse verlassen und sich den Genre- und Kostümstücken, dann der Porträtmalerei zuwenden. Eines dieser Bilder, „die Wahrsagerin", wurde für die Galerie Liechtenstein in Wien angekauft und von dem Vater Rahl's in Stahl gestochen. Das Bild hat leider sehr gelitten; Ofenhitze hat es stark zerrissen. Ein anderes Bild, des Künstlers Porträt, das damals auf der Ausstellung in Rom großen Beifall fand, wurde von dem Gesandten Kestner angekauft. Dieses letztere Werk belebte wieder das Atelier des Künstlers. Fremde aus aller Herren Ländern, Engländer, Franzosen, Russen, Spanier, Deutsche wurden damals von ihm porträtirt. Ich erwähne nur Fürst Liewen, Baron Sacken, die Ladies Montgammery, Falkoner und Douglas Sir Charles Lamb und Charles Roß, Graf Orosinos und endlich Dr. Abendroth aus Hamburg, der sich und seine Familie malen ließ, und dann die „Christenverfolgung in den Katakomben Rom's" bestellte. Das Bild wurde vor Rahl's Wiederkehr nach Wien, die ein Trauerfall veranlaßte, vollendet. Der Kupferstich nach demselben wurde im Auftrage des Hofraths Auer von Christian Mayer in Schabmanier ausgeführt. Der Heimgang seines hochverehrten Vaters führte Rahl 1843 wieder nach seiner Geburtsstadt zurück, die er aber schon im nächsten Jahre abermals verließ, um einer Einladung holsteinischer Edlen nach Kiel zu folgen, die ihm schon im vergangenen Jahre in Rom zugekommen war. Rahl malte dort etwa zwölf

Porträts, ging auf kurze Zeit nach Kopenhagen, um die dortigen Kunstsammlungen zu sehen und beschloß dann über Brüssel nach Paris zu gehen, wo Graf Apponyi, Gräfin Esterhazy, Karl Vogt, Herwegh, u. A. von ihm gemalt wurden. „Ich habe, schrieb Rahl damals einem Freunde, „bei verschiedenen französischen Künstlern eine sehr freundliche Aufnahme gefunden, namentlich bei Ary Scheffer, der mir über meinen „Odysseus" große Complimente machte. Im Ganzen, — schreibt er weiter, — hat die französische Kunst in mir keinen Enthusiasmus erweckt. Das Beste hat sie dem Studium klassischer Künstler Italiens zu danken. Das eigentlich französische Element hat mich nicht ergriffen. In den Darstellungen aus dem Leben des Volkes und den Großthaten der Nation, den militärischen Actionen zeigt sich wohl eine gewisse Energie und Lebhaftigkeit und viel technisches Geschick, allein im Vergleiche mit den Meisterwerken des sechzehnten Jahrhunderts ist mir diese Kunst doch sehr materiell und ohne höheren poetischen Schwung erschienen. Ich habe immer mehr Pikantes als Erhabenes, mehr Raffinement und Berechnung als eigentlich künstlerische Begabung und Begeisterung in ihren Werken gefunden, und keine Lust verspürt, mich einer solchen Richtung anzuschließen. Als Coloristen haben mich Robert Fleury und Delacroix noch am meisten interessirt, besonders der Letztere, dem ich den meisten Farbensinn unter allen Franzosen zuerkennen möchte, in dessen Werken in der Bibliothek, der Deputirten-Kammer, („Schiff des Dante" ꝛc.) noch am meisten Wärme und Begeisterung zu finden ist, der sich aber in Bezug auf Form und Auffassung einer furchtbaren Verwilderung hingegeben hat."

In einem anderen Briefe äußert sich Rahl auf charakteristische Weise über die Galerie zu Versailles. „Das Museum zu Versailles," sagt er, „erschien mir als ein unerquickliches Conglomerat von einer Masse Schlachten und Begebenheiten ohne jede architektonische Eintheilung, ohne ordnenden Gedanken, ohne alle Rücksicht auf die Bedeutung des Objectes in Bezug auf das Format. Ein unerfreulicher Wust ohne Plan und Regel, und von keinem anderen Geiste beherrscht. Nirgends ordnet sich die Geschichte nach gewissen Perioden ab, aus der Alt- und Neuzeit Frankreichs sind nur alle möglichen Schlachten und Gemetzel dargestellt, eine ewige Wiederholung von Mordthaten und keine Andeutung des Culturzustandes und der weltbewegenden Ideen dieses Volks. Die ganze Variation besteht in der Verschiedenheit der Waffen, womit diese Executionen ausgeführt werden. Ob mit Bogen und Pfeil, mit Schwert und Spieß oder mit Kanonen und Musketen."

„Es stünde wohl schlecht um den Ruhm der Franzosen, wenn sie keine anderen Verdienste hätten, als diese Millionen Mordthaten. So z. B. ist die „Schlacht bei Tours" von Ary Scheffer, eine Begebenheit, welche den arabischen Siegeslauf hemmte und über das Schicksal des ganzen Abendlandes entschied, auf den mäßigen Raum von 12 bis 15 Fuß und eine Anzahl von 10 Figuren beschränkt, während die „Smala" von Horace Vernet einen Flächenraum von 80 Fuß einnimmt. Die Darstellung der Kreuzzüge ist so unorganisch und profan, und trägt das Gepräge des ganz gewöhnlichen Bataillen-Styls, daß diese Bilder keinen künstlerischen Genuß gewähren. Wenn der herrliche Gedanke, der der Anlage dieses Museums zu Grunde liegt, aus dem Kopfe eines wahren Künstlers entsprungen, reiflich durchdacht und gegliedert worden wäre, und dann die einzelnen Bilder mit Rücksicht auf die nationale Bedeutung ihres Stoffes in Harmonie mit dem Ganzen vertheilt worden wären, welch' ein reichhaltiges, klares und lebendiges Bild der Geschichte Frankreichs würde man mit der Hälfte der Gemälde erhalten haben! Einen Hochgenuß dagegen gewährte mir die italienische Schule im Louvre, wo ich mehrere Copien nach Tizian's „Grablegung", nach der „Hochzeit zu Cana" von Veronese und der „Herodias" von Rubens anfertigte, dann die herrlichen Werke des Alterthums, die Venus von Milos, die Minerva von Velletri, die Statue des Achill und so vieles Andere. Doch fühlt man beim Anblick aller dieser Kunstwerke, daß sie in der Fremde und nicht in der Heimath sind. Alles wirkt doch nur fragmentarisch. Wie anders machen sich die Stanzen Rafaels und die Bilder in der Sixtina, wo Alles in Harmonie zusammenstimmt. Solche Sammlungen erscheinen mir doch weit mehr geeignet zum Unterricht für die Künstler als zur wahren künstlerischen Bildung des Volkes."

Von Paris ging dann Rahl wieder nach Rom, um seinen „Manfred" fertig zu machen, und „Leopold den Tugendhaften auf den Mauern von Ptolemaïs" für den Grafen Ugarte auszuführen, verließ es aber wieder im Frühjahre 1847. Er hatte neuerlich einen Ruf nach Holstein erhalten und folgte ihm, um wieder Porträts zu malen. Dort traf ihn eine Einladung König Christian's VIII., nach Kopenhagen zu kommen, um den König und einige seiner Hofleute zu porträtiren. Christian hatte auch die Absicht, für das

Museum in Friedrichsburg von Rahl die Porträts jener Männer malen zu lassen, die sich unter seiner Regierung in Dänemark ausgezeichnet hatten. Dieses Project ging aber mit dem Könige, den eine Krankheit im Jänner 1848 plötzlich dahinraffte, zu Grabe. Die Aussicht, den König Louis Philipp und seine Familie zu malen, bestimmte Rahl darauf noch einmal nach Paris zu gehen.

Kurz nach seiner Ankunft brach aber die Februar-Revolution aus und veränderte die ganze Lage der Dinge. Das Bild eines großen Volkes in Aktion und Bewegung war plötzlich vor des Künstlers Augen aufgerollt. Die Aktivität, die Steigerung aller Leidenschaften, die Spannung der ganzen menschlichen Natur bis aufs Höchste hat sich seiner Erinnerung mit unauslöschlichen Zügen eingeprägt. Die Nachrichten aus dem Vaterlande, der Freiheitsaufschwung in ganz Deutschland führte Rahl sodann nach Frankfurt, wo er beschloß, den Feldzug gegen Dänemark mitzumachen. Als er aber nach Holstein kam, war eben der berüchtigte Waffenstillstand von Malmö geschlossen.

Mißmuth im Herzen verließ Rahl das arme preisgegebene Land und ging über Berlin nach Wien zurück. Hier trat er in die akademische Legion und wurde gemeinsam mit seinem Freunde Gräfe als Vertreter beim Studentenparlamente in Eisenach gewählt, wohin er am 12. September 1848 aufbrach. Vor der Heimkehr war die Oktober-Revolution ausgebrochen. Da Wien geschlossen war, ging Rahl nach München, wo er im innigsten Verkehr mit seinen geistverwandten Freunden Genelli, Rottmann und Berdellé bis zum Jahre 1850 lebte.

Im Jahre 1850 wurde Rahl provisorisch an die Wiener Akademie berufen, wo er redlich versuchte, seine Kunstanschauungen und Erfahrungen seinen Schülern nutzbar zu machen. Seine Bemühungen blieben nicht ohne Erfolg. In den sieben Monaten seiner Wirksamkeit an diesem Institut entstanden 6—7 historische Gemälde, welche seine Schüler ausgeführt haben, von denen einige zu den besten gehören, welche dieselben überhaupt gemacht haben. Rahl's Kunstrichtung und politische Gesinnung war aber in maßgebenden Kreisen nicht genehm. Rahl verließ daher nach Ablauf des II. Semesters die Akademie und gründete mit 25 Zöglingen, die ihm freiwillig folgten, eine Privatschule, aus welcher der Reihe nach Romako Thann, Lotz, Gustav Gaul, Mantler, Hoffmann, Georg Mayer, Otto und später Eisenmenger und Griepenkerl hervorgegangen sind, Künstler, welche sich alle bereits einen Namen gemacht haben.

Rahl genoß immer eine unbegränzte Anhänglichkeit bei seinen Schülern. Sie bewahrten ihm ihre Liebe, er ihnen seinen Rath, auch nachdem sie seine Schule verlassen hatten. Seine Worte über Kunst vernahmen sie wie ein Evangelium, an dem jedes Jota gelten mußte. Die Stunde der Correctur war immer eine ersehnte; da ging Rahl, gefolgt von dem ganzen Schwarm, von einem Bilde zum andern. An die Schwächen und Fehler knüpfte er seine allgemeinen Betrachtungen an, und gab nicht selten ein mehrstündiges Collegium über die Kunst, ihr Wesen und ihre Verkörperung. Bei einer solchen Gelegenheit sprach er einmal über die Auffassung und Behandlung der Geschichte gewichtige Worte, welche sich eine treue Erinnerung bewahrt hat. „Es gibt nichts Verkehrteres als den Maler mit dem Geschichtsschreiber zusammenzustellen. Die Geschichte ist für den Maler nicht mehr als für den tragischen Dichter, der den Stoff in der Geschichte benützt, um seine ursprüngliche Idee darzustellen. Der Stoff darf nie die Grenzen vorschreiben, sondern der künstlerische Sinn. Und wenn ein Künstler die Geschichte seiner Nation malen will, darf er sie nicht wie ein Geschichtsschreiber auffassen, sondern im Sinne eines Poeten muß er sie behandeln, mit dichterischem Geist, mit der Phantasie des Dichters. Die Kunst ist die Sprache der Begeisterung, die Geschichte hat nur die Facta treu, wahrhaft, gewissenhaft und objectiv zu erzählen. Der Historiker, der wie ein Dichter schreibt, ist unverläßlich, der Künstler, der wie ein Geschichtsschreiber malt, lahm, kalt und ungenießbar. Die Geschichte hat uns zu belehren, Künstler und Dichter aber müssen erwärmen und begeistern. Es ist ein großer Unterschied zwischen der Beschreibung des trojanischen Krieges in der Geschichte und in den Gedichten Homers. Auch in der Geschichtsschreibung kann die Kunst mitwirken. Die Darstellung ist aber nur Mittel zum Zweck. In der Kunst ist die Darstellung selbst der Zweck und das Darzustellende das Mittel, um die große, allgemein menschliche Idee zu versinnlichen. Daher muß der Künstler Ereignisse in der Geschichte wählen, die zur Versinnlichung seiner Idee am besten taugen. Er muß die Großthaten des Menschen mit ihren guten und schlimmen Folgen vor Augen stellen, und darf sich dabei nur auf die nothwendige Zahl von Nebenfiguren beschränken. Er muß immer auf die Katastrophen losgehen und in der concentrirtesten Weise den ganzen Inhalt zur Erscheinung bringen."

„Daß gewisse Gegenstände uns zu ferne liegen," sagte er bei einer andern Gelegenheit, „andere aber uns näher berühren und interessiren ist eine Haupt-Redensart unserer Zeit. Man verlangt, daß wir die Geschichte, die Begebenheiten und die Erfahrungen der Menschheit von ihrem Ursprung bis in unsere Zeit herauf kennen, will aber den Künstler auf den engsten, nicht selten ungünstigsten Zeitraum verweisen."

„Jeder Gegenstand ist aber zeitgemäß, mittelst dessen sich unser Thun und Treiben im idealen und künstlerischen Bilde, wie in einem Spiegel vor Augen stellen läßt, durch welchen sich die Idee auf das klarste und in der schönsten Form aussprechen läßt, welcher Zeit und welcher Nation er immer angehören mag. Ein Nero bleibt immer das beste Bild der Tyrannei, kein anderer Stoff ist so günstig, diese Idee so vollkommen auszudrücken, und so gibt es für alle Vorkommnisse im Leben solche Erinnerungen aus der Vergangenheit, welche uns unser Bild wie im Spiegel zeigen. Der Gegenstand, der mit unsern Ansichten, Gefühlen und Bestrebungen in Harmonie steht, ist auch ein zeitgemäßer Gegenstand. Nur die Beziehung darauf rückt ihn uns näher oder ferner. Das halte ich für das symbolische Element, das jedem Kunstwerk zu Grunde liegen muß, wenn es ein Kunstwerk sein soll."

„Ohne Rücksicht darauf wird das historische Bild nur ein Prospect von Begebenheiten, eine panoramaartige Darstellung des äußern Lebens ohne jeden inneren Gehalt. Die Sitten, Bestrebungen, Erfahrungen und Ereignisse des Alterthums sind so gut unser Eigenthum, wie eine Begebenheit von Vorgestern. Es handelt sich nicht darum, wie lange ein geschichtlicher Act vergangen ist, sondern in welcher Beziehung er zu uns Menschen, zu unsern Ansichten und Gefühlen steht. Ist denn nicht Napoleon eben so todt als Cäsar? Oder wirkt etwa die Uebergabe der Pandecten im Vatican mehr als Rafaels Galathea? Liegt uns dieser Gegenstand etwa zu fern? Von ersteren spricht Niemand, aber Niemand sieht das letztere Bild ohne Interesse. In der Galathea liegt das Ewige, Unvergängliche der Schönheit, die zu den Menschenherzen sprechen wird, so lange Menschen leben und sich an weiblicher Schönheit erfreuen. Die Schlachten von Bourguignon aus der Zeit Louis XIV. sieht Niemand mehr an. Keine Kunstgeschichte macht Aufhebens davon, kein Künstler begeistert sich daran, sie sind uns entschwunden, aber Rafael's „Konstantinsschlacht" und die „Amazonenschlacht" von Rubens werden das Herz des Künstlers und des Volkes stets mit Begeisterung erfüllen. Das Ideale ist unvergänglich, und wirkt zu allen Zeiten gleichmäßig, während Alles, was der Zeit anhaftet, mit dieser Zeit stirbt. . .

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

Der Kirchenschatz des Münsters in Basel, von Dr. C. Burckhardt und C. Riggenbach, Architekt. Basel 1862.

M.— Auch die Archäologie macht ihre Moden durch. Die neueste Phase der mittelalterlichen Forschung ist auf die alten Kirchengeräthe, auf Prachtarbeiten der Goldschmiede, Sticker und Weber gerichtet. Unablässig werden aus Kirchenschätzen und Sammlungen solche Werke hervorgezogen und in die Oeffentlichkeit gebracht, wobei selten der eigentlich künstlerische Werth in erster Linie maßgebend ist. Dennoch kann die praktische Aesthetik viel aus solchen Publikationen lernen, weil selbst die minder ausgezeichneten Leistungen der früheren Epochen doch meistens eine unbewußte Sicherheit im Verfolgen richtiger tektonischer Grundsätze aufweisen, die uns völlig abhanden gekommen ist. Namentlich gilt dies von den Erzeugnissen der romanischen Epoche, in denen die antiken Kunstformen, oft in überraschend lebensvoller Weise, von dem jugendlichen germanischen Gefühl ergriffen und zu originellen Gebilden umgeprägt wurden.

Werke dieser Art sind es zum Theil, welche in der uns vorliegenden Publikation, in den Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer in Basel veröffentlicht werden. Die Darstellungen sind in trefflichen Photographien und Holzschnitten dem Text eingefügt, und dieser selbst enthält genaue geschichtliche und archäologische Erklärungen der Gegenstände. Wenn daher auch die Prachtstücke des Baseler Schatzes, die berühmte Altartafel Heinrichs II. und die goldene Rose, leider den Weg ins Ausland, ins Hotel Cluny, gefunden haben, so blieb doch noch Manches übrig, das der Beachtung werth ist. Namentlich verdient der auf S. 11 photographisch abgebildete Kelch aus dem 13. Jahrhundert wegen seiner prächtigen Gesammtform und der zierlichen Filigranarbeit diese Auszeichnung.

Die Chorstühle im Kapitelsaale des Domes zu Mainz, herausgegeben von M. Rohl und R. Bogler. Glogau 1863. Fol. 22 Blätter..

W. L.— Auf diese schönen Chorstühle, die schönsten der Renaissance, welche in Deutschland zu finden, hat Referent zuerst 1855 im „Deutschen Kunstblatt" aufmerksam gemacht. Sie erscheinen jetzt in getreuer architektonischer Aufnahme und in vorzüglicher Zeichnung, durch eine kunstgeschichtliche Einleitung ins Publikum eingeführt. Der Werth der Sachen spricht für sich selbst, und es wird nicht leicht Jemand diese einfach edlen

Kompositionen aus den Händen legen, ohne überrascht zu sein, daß man dergleichen in Deutschland besitzt. Architekten und Bildhauer namentlich dürften ein lebendiges Interesse an der eleganten Mannigfaltigkeit nehmen, mit welcher dieselbe architektonische Aufgabe so geistvoll gelöst und variirt worden ist. Der Adel der Zeichnung und der große Styl, in welchem dieselbe wiedergegeben wird, machen die Blätter besonders auch als Vorlagen zum Zeichnen für Kunst- und Gewerbeschulen empfehlenswerth. Ueber die kunstgeschichtliche Bedeutung der Arbeiten schreibt ein Freund, der nicht genannt sein will, den aber das Publikum als feinsten Kenner der Renaissance zu schätzen weiß, Folgendes: „Je länger ich diese wunderbar schönen Figuren in ihrem Verhältniß zu der bescheidenen und sogar etwas unbeholfenen übrigen Ausstattung betrachte, desto gewisser werde ich darüber, daß eine und dieselbe Hand, und zwar ein Deutscher, die Arbeit vollendet hat. Es ist vor Allem kein Italiener, der sehr viel frecher ins Zeug gegangen wäre (circa 1580!), auch kein Belgier, denn diese waren damals kenntlich in den Netzen der römischen Schule, sondern Einer, der auf der Tradition desjenigen Schönen in späterer Zeit weiterbaut, welches durch Peter Vischer, stellenweise durch Lucas v. Leyden, dann ganz befremdlich durch die Behamc. repräsentirt gewesen war. Der Meister mochte freilich in seiner Zeit der einzige sui generis sein oder höchstens hie und da noch einen Elfenbeinschnitzer zu seinem Gesinnungsgenossen haben."

Referent setzt dem nur noch hinzu, daß die Herausgeber auf den beiden letzten Tafeln perspektivische Ansichten der Chorstühle von S. Giorgio zu Venedig und des Domes von Siena hinzugefügt haben, wodurch die Vergleichung der Mainzer mit den italienischen Werken erleichtert und die in obigem Urtheil bezeugte Selbständigkeit der ersteren bestätigt wird.

Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, herausgegeben von H. Wilh. H. Mithoff. III. Abth. 5—7. Lief. Hannover.

M.— Wir haben hier den Abschluß eines von einem Privatmann aus eigenen Mitteln ins Werk gesetzten und jahrelang mit rastlosem Fleiß durchgeführten kunstgeschichtlichen Unternehmens, das zu den verdienstvollsten der betreffenden deutschen Literatur gehört. Der Verfasser hat in den drei Abtheilungen seiner Publikation die mittelalterlichen Kunstwerke der Stadt Hannover, des Klosters Wienhausen bei Celle und der alten Kaiserstadt Goslar nach sorgfältigen eigenen Aufnahmen dargestellt und mit gründlich gearbeitetem Texte versehen, so daß diese an vielseitigem Interesse reichen Kunstschätze vollständig gehoben und an's Licht gefördert sind. Der vorliegende Schluß des Werkes, das unter Anderm die Zeichnungen des untergegangenen Domes von Goslar und die Reste des aus dem 13. Jahrhundert stammenden Kaiserpalastes daselbst zur Anschauung brachte, enthält namentlich das durch seine Fresken und seine einfache Anlage anziehende Rathhaus sowie eine ganze Reihe von mittelalterlichen Wohngebäuden derselben Stadt. Letztere sind um so wichtiger, als Goslar zu den wenigen Orten gehört, wo man noch eine Anzahl von romanischen Privathäusern findet und die Entwicklung des mittelalterlichen Wohngebäudes vom 13. bis tief ins 16. Jahrhundert mit Beispielen belegt werden kann. Somit dürfen an Gründlichkeit der Forschung, Gewissenhaftigkeit der Darstellung und Vielseitigkeit des Inhaltes nur wenige Veröffentlichungen sich mit der vorliegenden messen.

Mittelalterliche Baudenkmale aus Schwaben. Die freie Reichsstadt Ulm. Herausgeg. von J. Egle. I. Heft.

M. — Vorliegende Lieferung des schon längst den Freunden der deutschen Kunstgeschichte vortheilhaft bekannten Werkes, durch dessen Herausgabe und glänzende Ausstattung die Buchhandlung von Ebner und Seubert in Stuttgart ein wahrhaft patriotisches Opfer bringt — denn wer kauft solche Werke im gebildeten Deutschland? — enthält auf fünf Tafeln einige der vorzüglichsten architektonischen und plastischen Schätze des Münsters zu Ulm. Vor Allem darunter eine mustergültige, von A. Beyer trefflich gezeichnete und von Paul Ritter in vollendetem Kupferstich wiedergegebene Aufnahme des herrlichen Dreisitzes, eines der edelsten Meisterwerke deutscher Holzschnitzerei und wohl das Schönste, das der Ulmer Meister Jörg Syrlin je hervorgebracht. Wir können es nur billigen, daß solche Glanzpunkte deutscher Kunst auch ihrer ganzen Bedeutung nach in so prächtiger, ja luxuriöser Darstellung veröffentlicht werden. Denn auf ihrer richtigen Anschauung und Würdigung beruht der Begriff, den wir uns von dem Werthe unsrer älteren Kunst zu machen haben. Je häufiger in den Publikationen solcher Art das bloß archäologische Interesse sich ausschließlich breit macht und die ohnedies selbst bei vielen Gebildeten auf überaus schwachen Beinen stehende Empfindung für das eigentliche Schöne verdrängt oder abstumpft, desto willkommener sind uns solche seltne Ausnahmen, wie die vorliegenden, in denen das künstlerische Gefühl durch Anschauung eines ewig gültigen Schönen erquickt und gestärkt wird. Auch die früheren Lieferungen dieses Werkes, das eine würdige Ergänzung der von Heideloff herausgegebenen „Kunst des Mittelalters in Schwaben" ist, sind in demselben Geiste durchgeführt, denn sie enthalten zwei andere Perlen schwäbischer Kunst: das Kloster Bebenhausen und die Liebfrauenkirche zu Eßlingen. Jeder Freund echter Kunst ist für solche Gaben den Herausgebern zu aufrichtigem Danke verpflichtet

Dr. H. Luchs. Bildende Künstler in Schlesien nach Namen und Monogrammen. Erste Reihe. Breslau 1863. — Breslau. Ein Führer durch die Stadt. 3 Auflage 1863.

W—n. Der unermüdliche Forscher schlesischer Kunst, Dr. H. Luchs, veröffentlicht als neues Resultat seiner Untersuchungen eine Reihenfolge von etwa 300 schlesischen Künstlern, vom Ende des 13. Jahrhunderts beginnend, und in chronologischer Ordnung. Die Mehrzahl der uns erhaltenen Werke ist ohne Namen; die Archive nennen uns Künstlernamen, aber meist ohne Werke. Hier konnte die Aufgabe nur sein, über die Künstler geschichtliche Nachrichten beizubringen, welche durch noch vorhandene Werke vertreten sind. Zu dem Interessantesten gehören die ausführlichen urkundlichen Nachrichten über die italienische Künstlerkolonie in Brieg, als deren erster, unter der Regierung Herzog Georg II. im Jahre 1547, Jakob Bahren auftritt, der Meister des schönen Schloßportals, welches zuerst von Lübke in seinem Grundriß der Kunstgeschichte gewürdigt worden.

Zwei Holzschnitte, einer aus Scharffenberg's schlesischem Wappenbuch, dem Hauptwerk der Provinz in diesem Fache, der andere ein Selbstporträt des Bonaventura Rösler nach einer Federzeichnung, schmücken die Schrift. — Gleichzeitig hat der Verfasser seinen Führer durch die Stadt Breslau in dritter verbesserter Auflage erscheinen lassen. Vielen Städten möchten wir ein Büchlein wünschen, das über ihre historischen und Kunstmerkwürdigkeiten so vollständig, so zuverlässig und in so knapper Form Auskunft ertheilte.

Korrespondenz-Nachrichten.

—r. **Aus Belgien.** Anfang April. (Kammerverhandlungen. Zur Abwehr). Bei Gelegenheit der Feststellung der zur Pflege der monumentalen Kunst bestimmten Summen hat die belgische Kammer Gelegenheit gefunden, sich ausführlich über dieses nicht unwichtige Thema auszusprechen und die Verhandlungen über das Für und Wider liegen jetzt in einer besonderen Druckschrift (Peinture murale. Brnxelles. Deltombe, 1863) vor, welche mit vollem Rechte das Interesse der Gebildeten aller Nationen in hohem Grade in Anspruch nimmt. Der Verlauf dieser parlamentarischen Debatten bildet eine anregende dramatische Scene, deren würdiger Culminationspunkt und befriedigender Schluß die vollständige Annahme der trefflichen Vorschläge des Ministeriums ist, welches hierbei einen höchlich verdienten Triumph gefeiert und reiche Lorbeeren gepflückt hat, zu denen wir ihm nur von ganzem Herzen Glück wünschen können. Niemals ward eine gerechtere Sache besser, offener, ehrlicher und zugleich wirksamer vertheidigt, als von den ehrenwerthen HH. Ministern Rogier und Vandenpereboom, als sie ihre großsinnigen Vorschläge zur Hebung der Kunst durch öffentliche und monumentale Aufgaben siegreich durchführten. Möchten sich alle Ministerien daran ein Beispiel nehmen! Es darf dabei übrigens nicht vergessen werden, daß das mit einer Majorität von 97 Stimmen gegen 19 erfolgte Votum der Kammer der belgischen Volksvertretung nicht minder zu hoher Ehre gereicht.

Um so kläglicher erscheint die Opposition jener neunzehn Stimmen, geleitet von Hrn. Hymans, und wesentlich nur unterstützt von Hrn. Dumortier. Ihre Bemühungen erscheinen um so kleinlicher, als der ministeriellen Forderung eines Kredits von 100,000 Frcs. gegenüber die von diesen Herren beabsichtigte und mit so mächtigen Angriffen und langen Kunstauseinandersetzungen unterstützte Ersparniß sich auf die jämmerliche Ziffer von 13,000 Frcs., sage dreizehntausend Francs beläuft! Ihre Anführung, daß die Oelmalerei dabei vernachlässigt werde, ist von beiden Ministern nicht nur schlagend durch Zahlen widerlegt, sondern es ist außerdem bewiesen worden, daß sowohl für Oelmalerei als Kupferstecherei, Skulptur ꝛc. nicht im geringsten weniger gethan werde. Die beiden genannten Herren der Opposition sind meines Wissens in Deutschland wenigstens zu den unbekannten Größen zu zählen; das hätte nun allerdings gar nichts zu sagen, wenn dieselben, wie es sonst Sitte unter gebildeten Nationen zu sein pflegt, ihre mehr als gewagten Aussprüche die Güte gehabt hätten, mit Gründen zu belegen. So aber haben sie es vorgezogen, auf ihre bloße Autorität hin gewisse Axiome auszusprechen, gleichsam Kunstdogmen als unumstößlich aufzustellen, nur auf den souveränen Grund des „nous par la grâce de Dieu Hymans & Comp.“ Es würde unnütz sein, sich nach diesen Voraussetzungen auf eine Kritik der Einzelheiten einzulassen, die eine reiche Ausbeute gewähren müßte. Wir können es den Belgiern überlassen, Sprüche dieser autonomen Weisheit, wie: „L'art belge c'est le glacis!“ (die belgische Kunst ist die Lasur) näher zu beleuchten. Wir können darin nur ein sehr zweideutiges Kompliment eines kuriosen Patriotismus erkennen. Original und neu ist der Ausspruch allerdings und es wird nicht übel klingen, wenn künftig der gute alte van Eyck „le père du glacis“, Rubens „le prince du glacis“ und Gallait „le premier chevalier du glacis“ betitelt werden. Der große Künstler, den wir zuletzt nannten, und den wir aufrichtig bewundern, mag uns verzeihen, aber er wird wohl mit Gustav Adolph sagen können: „Gott behüte mich vor meinen Freunden, mit meinen Feinden will ich schon selber fertig werden!“ „L'école flamande n'a jamais eu le grand style!“ lautet ein zweites Compliment für die belgische Schule. (S. 29) Mag der alte van Eyck mit seiner „Anbetung des Lammes“, Rubens mit zahllosen Bildern selber antworten! Hätte der Letztere nur sein kleines Bild „Die Amazonenschlacht“ in der Sammlung von München gemalt, welcher wahrhaft Einsichtige würde wagen, ihm den großen Styl abzusprechen? Aber was Hr. Hymans unter großem Styl versteht, das muß freilich etwas Anderes sein, worüber er uns aufzuklären vergessen hat. „L'art italien, c'est le contour! C'est à dire le contour sec!“ (S. 82.) Auch eine neue Enthüllung des andern großen Kunstapostels. Armer Correggio! Bedauernswerther Tizian! Wo bleibt ihr mit eurem trockenen Kontur! Ausgestoßen für immer aus der heiligen Gilde der Koloristen! Armer alter Lionardo da Vinci mit deinem „sfumato“, bis jetzt so bewundert von allen Kennern und Liebhabern! Du bist ein Held des trockenen Konturs auf Befehl von Mr. Dumortier, und Mr. Dumortier hat „beinahe ganz Europa durchlaufen“, um Kunststudien zu machen, wer könnte ihm widersprechen?

Doch genug und zu viel schon. Die beiden neuen Dioskuren haben indessen im Vorbeigehen auch beliebt, von der modernen deutschen Wandmalerei in München und Berlin in einer absprechenden Weise zu urtheilen (S. 30), welche natürlich ganz dem Standpunkt entspricht, den sie einnehmen. Freilich, was könnte man auch für Gerechtigkeit gegen fremde Nationen erwarten von Leuten, die in einer so plumpen Weise die edelsten Blüthen der eigenen Nation verunglimpfen? Sie haben sich selbst einer jeden ernsthaften Widerlegung unwürdig gemacht. Aber wenige Worte müssen wir uns doch erlauben über das Recht der deutschen Nation auf Anerkennung von Seiten der flämischen. Es ist noch nicht gar so lange her, und ich denke, die beiden oftgenannten Herren werden dies zugeben, daß man in Belgien selber, ebensowenig wie in Frankreich oder Holland, den Werth der altflämischen

Schule, der van Eyck's, Memling ꝛc. auch nur von ferne kannte. Damals war es, im Anfange unseres Jahrhunderts, als die Deutschen, insbesondere die sogenannte romantische Schule, die der französischen Schule der Romantiker lange voranging, die heute so strahlende und allgemein anerkannte Größe der altflämischen Schule neu entdeckte und feststellte. Es war damals, als die Brüder Boisserée ihre herrliche Sammlung schufen, und die oft schon dem Untergange geweihten Meisterwerke der altdeutschen und altniederländischen Schulen retteten; Schulen und Werke, deren nahe Verwandtschaft ebenso augenscheinlich ist, wie die Verwandtschaft der beiden Stämme. Es war die Boisserée'sche Sammlung, welche zum ersten Male die Werke der van Eyck, Memling, Mabuse, Schoreel, Hemskerk und fast die ganze Plejade von Namen vereinte, auf welche heut zu Tage Belgien mit so großem Stolze blickt. Es war damals, als man in Gent den größten Theil des berühmtesten Werkes dieser Schule, der „Anbetung des Lammes" verkaufte, während man sich in dem so verächtlich behandelten Deutschland beeiferte, diese Bilder für hohe Summen zu kaufen und ihnen in Berlin ein Sanctuarium errichtete, würdig einen solchen Schatz zu umschließen. Und ist es etwa minder ehrenwerth, wenn dasselbe Deutschland jetzt diesen kostbaren Besitz so unschätzbar findet, daß es jede Verhandlung, sich desselben zu entäußern zurückweist? Es scheint uns allerdings, daß nicht Deutschland dabei eine entehrende Rolle gespielt hat und noch spielt, um sich etwa von einigen unbedeutenden Leuten von oben herab behandeln zu lassen. Es hat sich im Gegentheil gewiß in den Augen aller Unbefangenen jeder Nation das legitimste Recht von der Welt auf den Besitz eines solchen Juwels erworben, dessen Werth es erkannte, als seine Eigner es weggeworfen, indem es dem von seinem eigenen Vaterlande verachteten und verkannten Meister eine mit den höchsten Ehren reich geschmückte Zufluchtsstätte bot! Und wahrhaftig, es dünkt uns in der That besser, auch für den Ruhm Belgiens, daß der große Meister in der Metropole Norddeutschlands seinen Thron gefunden hat, wo er den Augen der ganzen gebildeten Welt zugänglicher ist, als auf dem Winkelaltar der Kirche zu S. Bavon, die noch eben jetzt leider zwei Originaltafeln dieses Meisterwerkes verkauft hat, „parcequ'on est embarrassé par la „naiveté" du grand peintre!!!" Es schiene uns danach besser für beide Theile, wenn man auch die noch übrigen Originaltafeln, für deren Erhaltung schlecht genug gesorgt ist, nach Berlin verkaufte und sich von dort die Kopien besorgen ließe. Auch die moderne „peinture murale" gegen die sich die genannten Herren als eine „peinture antiflamande" (S. 26) so ereifern, stammt freilich aus Deutschland, ist von deutschen Künstlern zuerst in Rom wieder entdeckt und dann in München in großer Weise betrieben worden, um von da aus ihren Weg nach Frankreich und Belgien zu finden. — Dies wird genügen, um den Herren zu bedenken zu geben, daß man auf der Tribüne einer jeden Kammer vor dem geistigen Tribunal aller Nationen steht.

Z. **Leipzig,** Ende März. (Bestellung. Ankauf.) Das sächsische Ministerium des Innern hat für die vom Leipziger Kunstverein angeregte Fresco-Ausschmückung einer Loggia des städtischen Museums 4000 Thlr. aus dem Fond für öffentliche Kunstwerke unter der Bedingung bewilligt, daß der mit dem ersten Preise gekrönte Entwurf von Theodor Große in Rom zur Ausführung gelange. Da der Kunstverein zu gleichem Zweck 4000 Thlr. bewilligt hat, und es sich nur noch um einen geringen Zuschuß von Seiten der Stadt handelt, so ist hieran nicht mehr zu zweifeln. — Der Kunstverein hat für das städtische Museum ein vorzügliches Oelbild von Julius Hübner in Dresden eine „heilige Familie" (gemalt 1833) aus der zum Verkauf gestellten Galerie von Lucanus in Halberstadt erworben.

Kleine Chronik.

In Berlin hat Herr von Quast kürzlich das Schinkelfest durch einen Vortrag über den Kirchenbau des großen Meisters verherrlicht, worin er, nach dem übereinstimmenden Referate der Zeitungen, die Ansicht aufgestellt hat, Schinkel habe im Kirchenbau nichts Vollendetes leisten können, weil er (wie es mit dem modernen Ausdruck einer gewissen Schule heißt) „nicht in der Kirche gestanden habe." Diese Behauptung scheint, ohne die geeignete Rüge in irgend einem Blatt erfahren zu haben, stillschweigend hingenommen worden zu sein. Der evangelische Zopf hat damit jenem ultramontanen Zopf den Rang abgelaufen, welcher seiner Zeit dem Protestanten Zwirner die Fähigkeit absprach, den Fortbau des Kölner Domes zu leiten. So weit also sind wir im Jahre 1863 schon gediehen! —

„The Fine Arts Quarterly Review" ist der Titel eines neuen englischen Kunstorgans, dessen Erscheinen von der Buchhandlung Chapman und Hall in London für den Beginn dieses Quartals angekündigt ist. Soviel wir aus dem etwas allgemein gefaßten Prospekt ersehen, wird sich die Zeitschrift der Intressen der bildenden Künste im weitesten Umfang anzunehmen trachten und auch die außerengliche Kunst in ihren Bereich ziehen. Sowohl Historie als Tagesangelegenheiten sollen ausführlich in's Auge gefaßt werden. Es wäre gut, wenn dies in ernsterer, mehr kritischer Weise geschähe, als es in dem vorzugsweise für den Drawing-Room arbeitenden Art-Journal bisher der Fall war. Unter den Mitarbeitern begegnen wir den ersten englischen Autoritäten: S. Birch, E. Falkener, J. Fergusson, A. H. Layard, Newton, Robinson, G. Scharf, Tom Taylor, W. S. W. Vaux u. A. Als Herausgeber nennt sich B. B. Woodward, „Librarian in Ordinary to the Queen and Keeper of Prints and Drawings, Windsor Castle."

Die schweizerische Kunstausstellung nimmt dieses Jahr ihren Anfang in Basel, und zwar am 1. Mai. Vier Wochen später werden die Bilder in Zürich ausgestellt und von dort aus weiter die Rundreise durch die bedeutendsten Städte der Schweiz machen.

Theodor Horschelt, der eine Reihe von Jahren im Kaukasus weilte und mehrere Feldzüge der russischen Truppen mitmachte, ist mit einer kostbaren Ausbeute von Skizzen und

Studien, unter denen sich auch eine Zeichnung der Gefangennahme Schamyl's befindet, wieder in München eingetroffen.

In Prag ward am 12. d. M. die heurige Kunstausstellung eröffnet. Zugleich hält dort der Verein für historische Kunst seine diesjährige Zusammenkunft.

Lessings „Huß auf dem Scheiterhaufen," von dessen Ausstellung im Sachse'schen Salon zu Berlin wir in der vorigen Nummer berichteten, ist jetzt um den Preis von 15000 Thlr. in den Besitz des genannten Kunsthändlers übergegangen.

Der Bildhauer Jos. Knabl wurde zum Professor der religiösen Skulptur an der Münchener Kunstakademie ernannt.

Im Berliner wissenschaftlichen Kunstverein legte H. Aschersohn kürzlich Proben in Paris auf Stahlplatten gefertigter Photographien vor. Die Methode ist bis jetzt noch ein Geheimniß. An Sauberkeit der Ausführung und Reinheit des Abbilds soll die neue Manier alles bisher Geleistete übertreffen.

Todesfälle. Der Tod hat während der letzten Wochen in der deutschen Kunstwelt reiche Beute gehabt und manche Kraft ersten Ranges gebrochen. Am 6. Februar starb zu Ispringen bei Pforzheim der frühere Direktor der badischen Kunsthalle, Karl Ludwig Frommel, ein um die Kunst mannigfach verdienter Mann, im 74. Lebensjahre. Am 26. März verschied in Rom der bekannte Bildhauer Prof. J. Troschel. Der 30. März raubte München den bedeutendsten und liebenswürdigsten seiner religiösen Maler, den Direktor der vereinigten Sammlungen und der Glasmalerei-Anstalt, Heinrich Heß, im 65. Lebensjahre. Am 3. April starb zu Karlsruhe der badische Oberbau-Director Heinrich Hübsch nach langen Leiden, 68 J. alt. Er war als Schriftsteller und Architekt, besonders im Gebiete des altchristlichen Styles, in umfassender Weise thätig. Auf sein nahezu vollendetes Hauptwerk: „Die altchristlichen Kirchen" kommen wir zurück. Endlich am 4. April verlor Kassel den Professor an der dortigen Kunstakademie, Ludwig Emil Grimm, einen besonders im Porträtfache tüchtigen Künstler, Bruder Jakob Grimm's, im 72. Lebensjahre.

Lokales.

Von der April-Ausstellung des österreichischen Kunstvereins heben wir hervor: O. Achenbach „Am Molo von Neapel" und „Monte Soracte", Fr. Amerling „Die Muse des Trauerspiels," „Ein altes Weib," „Porträt des Künstlers," Beaume „Rast auf der Jagd," G. Richter „Porträt", Hamann „Er kommt," Fr. Gauermann „Der untere Golling-Wasserfall," E. Ender „Die Wache," F. Schmitson „Thierstücke," Jul. Hübner „Magdalena am Leichnam Christi" und „Porträts," L. v. Hagn „Ein Studirzimmer," W. Emele „Beschälhengste aus Babolna", J. Jacobs „Die Riva dei Schiavoni zu Venedig," J. M. Aigner „Porträt im Kostüm," J. W. Schirmer „Landschaft mit einer Mühle," Handzeichnungen von Melcher, Basreliefs von Norbert Schrodl und ein ornamentales Schnitzwerk von J. Oberleitner.

Kunstausstellung. Die Akademie der bildenden Künste veranstaltet im Monat September eine Ausstellung von Kunstwerken verschiedener Art und die Einladungsschreiben zur Betheiligung werden demnächst versendet werden.

Kupferstich. Der hiesige Kupferstecher Hr. Leopold Schmiedt hat vom Hofe den Auftrag erhalten, nach dem von Professor Engerth in Prag gemalten Bilde des Kaisers einen Kupferstich auszuführen. Schmiedt ist insbesondere durch die „italienische Scene", welche er nach Dobiaschofsky im Auftrage des österreichischen Kunstvereins lieferte, rühmlich bekannt.

Das diesjährige Maifest der Künstler wird Mittwoch den 20. Mai am Kahlenberge abgehalten. Die Zusammenkunft der Theilnehmer ist am Himmel, und dieselben erscheinen in gewöhnlicher Kleidung.

Vorlesungen über die Bedeutung der Kunst. Diesen Titel trägt eine Broschüre, in welcher Friedrich Stache, als Architekt vortheilhaft bekannt, seine Vorlesungen im Gewerbevereine weiteren Kreisen zugänglich macht. Der Verfasser spricht in ebenso interessanter als belehrender Weise über die Aufgaben, welche die Kunst in Oesterreich zu erfüllen hat, um zu dem Ruhme und der Wohlfahrt des Reiches beizutragen. Als solche bezeichnet er: Die Hebung der Volksbildung durch den Anschauungsunterricht, die Veredlung des Geistes und Hebung des Nationalgefühles durch Verwendung der Kunst im Dienste der Religion und des Staates, endlich den Aufschwung der Industrie durch die Verbreitung der Kunst als Gemeineigenthum. Der Wunsch des Autors nach Errichtung eines Kunstmuseums hat bereits seine Erfüllung gefunden; mehrere Fingerzeige des Autors über die innere Eintheilung desselben dürften nicht ohne Nutzen sein. Das Werkchen wird auf den gebildeten Leser seine anziehende und anregende Wirkung nicht verfehlen.

Ehrenbecher. Der Gemeinderath hat dem bekannten Alterthumsforscher Camesina zur Anerkennung für die Anfertigung der beiden ältesten Pläne der Stadt Wien, darunter auch die Rundschau der Stadt Wien während der türkischen Belagerung im Jahre 1529, einen prachtvollen silbernen Becher gewidmet, dessen Zeichnung vom Architekten Schmidt entworfen und dessen Ausführung vom Goldarbeiter Prix veranlaßt wurde. Unter den Emblemen sind die Salvatormedaille, das Wappen der Stadt Wien und Figuren aus der Zeit der ersten türkischen Belagerung unter Niklas Salm zu beachten.

In der letzten Monatsversammlung der bildenden Künstler Wien's machte der Vorstand, H. Stache, die erfreuliche Mittheilung, daß S. Maj. der Kaiser sich an die Spitze der Stifter für den Bau des Künstlerhauses mit dem doppelten Stifterbeitrage gestellt habe.

Briefkasten. 15. März — 15. April: A. W. in Breslau: Besten Dank. — J. H. in Dresden und A. v. Z. in Leipzig: Benützt. — W. L. in Zürich: Erhalten; Weiteres brieflich. — A. Z. in München: Erhalten. — F. P. und A. T. in München: In nächster Nummer — A. W. in Frankfurt a. M.: Die beiden Blätter werden regelmäßig erfolgen. Wir bitten vorkommenden Falls um Reciprocität.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 5. Zweiter Jahrgang.

Recensionen

Wien. Mai 1863.

und Mittheilungen über

bildende Kunst.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Monat erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung: 1 fl. oder 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik" erscheint wöchentlich eine Nummer: Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr, mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider Blätter zusammen: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Rthlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, wie auch durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Die Leser

finden unserer heutigen Nummer ein außerordentliches Beiblatt angefügt, welches ausschließlich der Besprechung und Anzeige bemerkenswerther Novitäten der Kunstliteratur und des Kunsthandels gewidmet ist. Wir kommen mit dieser Erweiterung einem vielseitig kundgewordenen Wunsch entgegen und werden vorläufig mit solchen zeitweiligen Gratis-Beigaben je nach Bedürfniß fortfahren, bis die erfreulich sich steigernde Theilnahme des Publikums ein öfteres Erscheinen unseres Blattes ermöglicht. An uns soll es gewiß nicht fehlen, das Eintreten dieses Zeitpunktes thunlichst zu beschleunigen.

Wir nehmen hiebei Gelegenheit, die geehrten Abonnenten zu ersuchen, Reklamationen über Unregelmäßigkeiten oder Störungen in der Versendung der „Recensionen" möglichst schnell und direkt an die „Expedition" des Blattes (Wien, hoher Markt 541 im 1. Stock) zu richten und sichern in diesem Falle sofortige kräftige Abhilfe zu.

Die Redaktion der „Recensionen".

Inhalt: Die deutschen Kunstakademien. II. — Der Styl im heutigen Kunstgewerbe. (Fortsetzung) — Offene Briefe über französische und deutsche Malerei. II. — Düsseldorfer Kunstbericht. — Aus dem Wiener Kunstleben. — Korrespondenz-Nachrichten (Karlsruhe, Stuttgart.) — Kleine Chronik. — Lokales.

Hiezu ein Beiblatt.

Ueber die deutschen Kunstakademien.

Von **Friedrich Pecht.**

II.

Haben wir im ersten Stücke unseres Aufsatzes nicht verhehlt, daß wir die Aufhebung der Akademien in ihrer gegenwärtigen Gestalt, die Ueberlassung des Unterrichtes an die Privat-Industrie und die Verwendung der für jene Anstalten ausgesetzten Summen zu Bestellungen im Fache der monumentalen Kunst, besonders der Malerei, eigentlich für das Zweckmäßigste hielten, so ist doch auch dagegen unstreitig Manches einzuwenden.

Zunächst daß, sowie unsere Bureaukratie einmal beschaffen ist, in diesem Falle wohl die Summe eingezogen, aber hinterher sicherlich nicht für Kunstzwecke oder doch nur in der unzweckmäßigsten Art verwendet werden würde. Es kann nun einmal nicht geleugnet werden, daß in unseren dermaligen Staats-Organismen die persönlichen Interessen durchaus die sachlichen in den Hintergrund drängen. Man hätte also zuletzt doch nur eine Anstalt, die unter Umständen sicherlich nützen kann, beseitigt, um dem widrigsten Protektionswesen Thür und Thor zu öffnen. Voraussichtlich würden Kammerjungfern und Hofchargen, fromme oder gute Gesinnung, und anderseits politische Mißliebigkeit einen mindestens eben so großen, wahrscheinlich aber noch viel größeren Einfluß auf die Ertheilung der Bestellungen ausüben, als die künstlerische Würdigkeit der Bewerber.

Ueberdieß hat der moderne Staat einmal das Interesse, so viel Angestellte zu machen als nur immer möglich; man entschließt sich also viel leichter, zehn neue Anstel-

lungen zu kreiren, als eine einzige zu streichen. Welcher Skandal, wenn nun vollends auf einmal ein ganzes Kapitel aus dem Budget fortfiele! — Bedenkt man denn gar nicht, daß die Unterrichts-Minister, die Referenten, die Direktoren, kurz so viele einflußreiche Personen gewöhnlich auch heiratsfähige Töchter haben, und daß ein Akademie-Professor zu Allem fähig ist, ja sogar hoffähig gemacht werden kann?

Gießen wir also praktisches Wasser in unsern theoretischen Wein und beschränken wir uns auf *Vorschläge zu neuen Reformen* der so oft reformirten und doch allein selig machend gebliebenen Institute.

Zunächst wünschten wir in diesem Falle, daß der dem Gymnasial-Unterricht parallele Theil der Akademien ganz wegfiele. Er wird viel besser an die polytechnischen Institute, Gewerbe-Schulen u. dgl. verlegt, wo die jungen Leute den akademischen Dünkel nicht einschlürfen und der Unterricht so eingerichtet ist, daß er gleich zu bestimmten Gewerben und Hilfskünsten hinleitet. Auch ist dort eine strenge Aufsicht über den Fleiß und die Aufführung der jungen Leute möglich, die zu dem Begriff einer Akademie als einer freien Anstalt überhaupt nicht paßt. — Am besten wird derselbe in einer *Schule für Ornamentik* ertheilt, einem Fache, welchem bei uns noch immer bei weitem nicht die gehörige Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Der Schüler werde erst dann in die Akademie zugelassen, wenn er schon frei und selbständig nach dem Runden, seien es nun Gyps- oder lebende Figuren, so weit zeichnen gelernt hat, *daß sein Talent zu Mehrerem unzweifelhaft ist*. Ob einer überhaupt bildendes Talent hat, das ist durchaus nicht so schwer zu erkennen, schwer ist nur zu bestimmen, welcher Art es sei, und wie weit es reiche. — Das überläßt man denn am allerbesten seiner eigenen Neigung, die gewöhnlich mit dem Talente Hand in Hand geht; ebenso überlasse man dem Schüler die Wahl des Meisters, und hindere ihn auch nicht daran, wenn er denselben mit einem anderen vertauschen, oder deren zwei, z. B. für das Figuren- und das Landschaft-Malen nehmen will. Dagegen muß natürlich auch dem Meister nicht minder gestattet sein, den Schüler abzuweisen. Kurz, der Unterricht *sei ganz frei*, wie er es auf unseren Universitäten wenigstens sein sollte, und zwar um so freier, als das Publikum allein der künftige Examinator des Eleven ist, er blos bei ihm seinen Konkurs zu passiren hat.

Die Akademie hat besoldete Lehrer zunächst für die unentbehrlichen Hilfswissenschaften aufzustellen, als da sind: Kunstgeschichte, Anatomie, Perspektive, und deren Unterricht ist gratis zu ertheilen, wie sich dies denn auch an der französischen Akademie findet.

Ebenso kann sie Professoren für die Hauptfächer der Malerei und Plastik anstellen und sehr mäßig fix besolden. Die Architektur würde unseres Erachtens überhaupt besser ganz von den Akademien getrennt und mit den polytechnischen Hochschulen vereinigt, da sie zur guten Hälfte ebensowohl Wissenschaft als Kunst ist, eine Menge technischer Kenntnisse verlangt, deren Erwerbung bei jenen Instituten unter allen Umständen besser gesichert ist.

Jeder Lehrer aber gebe seinen Schülern den Unterricht von ihrem Eintritte in die Akademie an, damit er sie doch wirklich kennen lerne, sein Unterricht etwas Organisches habe, ein persönliches Verhältniß sich zwischen Schüler und Meister bilden könne. Man lernt nicht nur vom Lehrer, man lernt in der Regel noch viel mehr von den Mitschülern; dies ist aber nur möglich, wenn jeder Lehrer seine eigene Schule hat, in der Jüngere und Aeltere beisammen sind und sich ein Corpsgeist bildet. Der Lehrer hat dabei seine Kritik des Einzelnen so laut vorzutragen, daß sie alle Andern vernehmen. Dies erspart ihm unendliche Wiederholungen und prägt seine Grundsätze den Schülern viel besser ein.

Das bisherige Klassensystem hätte demnach gänzlich aufzuhören, oder beschränkte sich höchstens auf Allen gemeinschaftliche Gypssäle, in denen jeder Lehrer seine Schüler nach Belieben besuchen könnte. Der akademische Unterricht hätte sich auf Zeichnen und Malen nach dem Akt-Modell in der Hauptsache zu beschränken, mindestens müßte in jedem Atelier den ganzen Vormittag ein solches, wo möglich auch noch ein Kopfmodell daneben stehen. Kompositionen und Bilder malt der Schüler besser zu Hause und zeigt sie höchstens dem Meister, zieht ihn dabei zu Rathe. Das Bildermalen in den jetzt fast überall bestehenden Meisterschulen führt nur zu einer meist sehr widerwärtigen Fabrikation, wie wir sie seinerzeit an der Düsseldorfer Schule sahen, und auch noch heute fast überall wahrnehmen. Hat der junge Künstler erst gelernt, einen Akt, unter Umständen auch lebensgroß, was ihm freistehen muß, meisterhaft zu zeichnen und zu malen, einen Kopf auf's feinste durchzuführen und zu studiren, und zwar regelmäßig an den sechs Morgen einer Woche, also in dreißig Stunden, so wird ihm das Malen aller anderen Dinge, als da sind Stoffe und Geräthe ꝛc. ꝛc. ver-

hältnißmäßig sehr leicht, wie die Erfahrung zeigt. — Um dies aber gründlich, nicht so erbärmlich zu lernen, wie es auf fast allen deutschen Akademien getrieben wird, dazu braucht auch der Talentvollste ohnehin einige Jahre, und länger sollte der akademische Unterricht überhaupt nicht dauern.

Jetzt liegt die Sache so, daß an sämmtlichen deutschen Akademien auch nicht ein einziger Akt gezeichnet oder gemalt wird von der Feinheit der Modellirung, der Gründlichkeit der Zeichnung, der Individualisirung und Stärke der Farbe, wie sie in Paris jedes Jahr zu Dutzenden producirt werden. Gerade diese wichtigste Stufe der künstlerischen Ausbildung wird leichtsinnig übersprungen. Dagegen können die jungen Leute nicht früh genug an's Bildermalen kommen, wozu ihnen gewöhnlich noch alle Fertigkeit abgeht, ihre Anschauungen korrekt, sicher und rasch zu gestalten. Dann sitzen sie viele Jahre lang, oft schon als ganz fertige Künstler, auf der Akademie, malen dort ihre Bilder, versperren andern den Platz, lediglich meist um dem Meister Anlaß zu geben, mit ihnen zu prunken und uns über den Werth des im Allgemeinen Geleisteten zu täuschen. Die Akademie ist und kann nur für das Studium da sein, keineswegs aber für die Praxis.

Mindestens wäre diese Praxis auf den Nachmittag zu beschränken, der Morgen müßte dem strengen Studium gewidmet bleiben. Der Nachmittag aber wird noch viel zweckmäßiger für die ersten Jahre durch das Studium der alten klassischen Meister, durch Skizziren und Kopiren nach ihnen auf den Galerien und Sammlungen ausgefüllt werden, damit der Einfluß des Meisters nicht zu einseitig wirke, wie dies bei uns fast durchgängig der Fall ist. Dieses Studium der alten Kunst ist die durchaus nothwendige Ergänzung, das Korrektiv des Nebenstudiums am Morgen. Es ist nicht erforderlich, daß lediglich auf der Galerie kopirt werde. Die Antiken-, Geräthe-, Kostüme-Sammlungen, die wissenschaftlichen Vorlesungen, im Sommer einiges Landschaft-Malen nehmen ohnehin noch einen guten Theil der Zeit in Anspruch. Am Abend aber ist es einige Jahre hindurch unumgänglich nothwendig, wieder ein paar Stunden Modell bei Licht zu zeichnen.

Hat der junge Künstler dann einige Jahre, am besten vom 17. bis 20., auf diese Weise fleißig an der Akademie zugebracht, so trägt er hoffentlich eine gründlichere künstlerische Bildung davon, als dies jetzt bei uns der Fall ist, wo gerade sie der deutschen Kunst durchgängig abgeht. Er hat gehen gelernt; wohin er sich dann bewegen soll, das ihn zu lehren, ist nicht Sache der Schule, sondern des Lebens. Dermalen verfährt man aber bei uns gerade umgekehrt. Man kaprizirt sich an den Akademien durchaus darauf, den Schüler das Letztere zu lehren, während man ihm noch gar nicht zum Ersteren verholfen hat, was man doch allein zu lehren vermag So kömmt es denn, daß die französische Kunst der deutschen in Allem weit voraus ist, was man lernen kann, während diese ihr in dem, was angeboren sein muß, sicherlich gleichkömmt, ja sie in vielen Stücken übertrifft.

Was nun die Landschaftsmalerei betrifft, so ließe man sie am besten ganz von den Akademien weg. Sie hat längst bewiesen, daß sie derselben nicht bedarf. Daß man die Figurenmalerei und Plastik auf ihnen treibt, das hat insoferne seine Berechtigung, als ihr Studium Hilfsmittel erfordert, Ateliers, Modelle ꝛc. ꝛc., die sich der einzelne junge Künstler schwer oder nur mit großen Kosten verschaffen kann. Die Schule des Landschaftsmalers ist aber im Feld und Wald, und Meister, die ihm die Technik lehren, wird er immer haben.

Wir haben uns oben für unbedingte Lehrfreiheit erklärt. An das Institut der akademischen Professoren, welche vom Staate eine mäßige Pension beziehen, und nicht in größerer Zahl nothwendig sind, als um eben die Hauptfächer der Malerei und Plastik mit ausgezeichneten Künstlern zu besetzen, schlösse sich nun die Anstalt der, den Privat-Docenten an den Universitäten entsprechenden, freien unbesoldeten Lehrer.

Jeder Künstler, der Schüler findet, die sich ihm anvertrauen möchten, muß das Recht haben, die Mittel der Akademie zu diesem Zwecke zu benützen, d. h. sie hat ihm ein Atelier, Beleuchtung und Modelle zu liefern, den Mitgenuß der Sammlungen zu gestatten, wie dies ähnlich auf den Universitäten der Fall ist. Diese Lehrer werden immer die beste Pflanzschule für die Professoren bilden, und Niemand soll zu letzteren Stellen für befähigt gehalten werden, der nicht schon als freier Lehrer entweder am Ort oder anderswo gewirkt und so seine Befähigung erprobt hat. Dies würde uns den Skandal jener zahlreichen Akademie-Professoren ersparen, die einen oder zwei oder auch gar keinen Schüler, aber die prächtigsten Ateliers haben. Daß der Lehrer überhaupt von der Akademie ein Atelier für sich und seine Privatarbeiten erhält, ist vollkommen überflüssig. Kein Mensch denkt an der französischen Akademie daran; der Nutzen, daß die Schüler den Meister arbeiten sehen, ist ein sehr zweifelhafter, — es genügt, daß der Meister die Schüler leite. Wie oft

er dies thun will, muß ihm billig freigestellt bleiben; dreimal die Woche genügt langer Erfahrung nach vollständig.

Für ihre Bemühungen aber haben angestellte wie freie Lehrer ein Honorar vom Schüler in Anspruch zu nehmen, von dem jedoch ein Drittel für die Bezahlung der Modelle abgezogen wird. Dieses Honorar beträgt in Frankreich durchschnittlich 25 Frcs. monatlich; für die deutschen Verhältnisse dürften 7 fl. C.-M. = 4 Thlr. genügen. Den Einzug besorgt die Akademie, die dadurch auch die Möglichkeit erhält, besonders ausgezeichnete und zugleich arme Schüler durch Einzahlung des Honorars für sie, anstatt der akademischen Stipendien, zu begünstigen. — Dafür müßten aber offenbar öffentliche Konkurrenzen stattfinden, wie für Reisestipendien, für welche die durch ein Jahrhundert erprobten Konkurse der französischen Akademie ebenfalls ein treffliches Muster abgeben.

Ohne Zweifel wird die Einführung der Kollegiengelder an den Akademien Anfangs viel Widerspruch finden, und doch halten wir sie für einen Kardinalpunkt der ganzen Reform. Die Künstler sind nicht nur nicht ärmer als die Studenten, die sich seit Jahrhunderten dazu bequemen müssen, sondern sie sind auch viel früher als jene im Stand, sich Geld zu verdienen. — Ueberdies hat der Staat, wie gesagt, gar kein Interesse, talentlose Leute zu Künstlern zu erziehen; diese werden also durch die hohen Kollegiengelder bald abgeschreckt, die armen und talentvollen aber finden, falls die Akademie nicht für sie eintritt, falls der Lehrer ihnen das Honorar nicht freiwillig erläßt, doch immer Gelegenheit, sich Geld durch Porträte, Stundengeben, Illustriren ꝛc. nebenher zu verdienen. Ueberdieß hat ein wirkliches Talent einen solchen Zauber, daß sein Besitzer erfahrungsgemäß fast immer Beschützer findet, die ihm unter die Arme greifen. Er soll aber gerade dadurch auch genöthigt werden, sich zusammenzunehmen, seine Zeit auszunützen, praktisch zu werden. Ebenso ist es nicht mehr als billig, daß ein guter und eifriger Lehrer sich auch durch einen materiellen Erfolg belohnt sehe. Hat einer fünfzig Schüler, und er kann recht gut deren hundert übersehen, — Delaroche z. B. hatte über 150, — so bezieht er eine monatliche Einnahme von 200 Thlr., also ungefähr das Doppelte der gewöhnlichen Lehrergehalte. Dieser mächtige Hebel wird daher in Schüler und Lehrer mehr Eifer und Feuer bringen, und der akademische Schlendrian wird bald keine sprichwörtliche Redensart mehr sein.

Der Styl im heutigen Kunstgewerbe.

Von **Jakob Falke.**

(Fortsetzung.)

Die Veränderung, welche im achtzehnten Jahrhundert mit dem Zeitalter Ludwig XV. eintrat, bildete keinen Gegensatz gegen die vorige Epoche. Der französische Geist behauptete die Herrschaft über Europa, welche er unter der vorausgegangenen Regierung gewonnen hatte. Im Lauf dieses Jahrhunderts dämmerte wohl die Vernunft mit dem Humanismus und der Aufklärung, aber nur in den Köpfen der Einzelnen oder der Gebildeten auf, ohne vor den letzten Jahrzehnten Leben, Sitten und Denkweise der ganzen Gesellschaft umzuschaffen. Im Allgemeinen regierte wie bisher die Unvernunft und die Unnatur, die Falschheit in Leben und Kunst. Aber die Zeit war zahmer, milder, anspruchsloser geworden; man wollte weniger imponiren, weniger glänzen, und dafür mehr genießen, sich amüsiren, wenn auch in verschrobenen Formen. So gibt sich der Charakter des achtzehnten Jahrhunderts im Allgemeinen als eine Abschwächung des vorhergehenden zu erkennen. Wie die Perrücke zusammenschrumpfte, obwohl sie immer noch Perrücke blieb, so verlor sich die Energie der künstlerischen Gestaltung, die Kühnheit und das Pathos des Ausdrucks, die Ueberladung und übertriebene Ausladung des Ornaments. Die Willkür, das Kapriciöse blieb in der Linie wie in der Zusammenstellung der ornamentalen Elemente, aber die Kunst redete auch auf unserem Gebiet eine mildere, zahmere Sprache. Statt der Kraft und der Leidenschaft trachtete sie nach Anmuth, Leichtigkeit und Gefälligkeit, konnte es jedoch, da sie sich nicht auf dem einzig richtigen Wege der Natur befand, nur zu einer koketten, gezierten und falschen Grazie bringen. Das ist der Charakter des sogenannten Rococo.

Die Natur und die Vernunft wollten sich in der Kunst immer noch nicht einstellen, trotzdem daß Rousseau die Rückkehr zur Natürlichkeit bereits bis zum Urwald und zum Urmenschen gepredigt und allen Leuten damit die Köpfe verrückt hatte. Wer sich auf's Beobachten versteht, der kann die Unruhe, die Ungewißheit, die Angst, welche etwa zwanzig oder dreißig Jahre vor der Revolution die Gemüther zu ergreifen beginnt, allen Dingen, selbst dem Ornament ansehen. Die Einen fahren im Taumel der Lust fort, vermeinend, daß die Welt noch so lange halte wie sie; die Anderen Arbeiten mit bewußter Absicht auf den Umsturz los, auf die antike Freiheit und Gleichheit, Schlagwörter, die ihnen

ebenfalls Rousseau gegeben; Andere, die nur das unsichere Gefühl haben, daß ein drohendes Unwetter in der Luft schwebt, lösen sich ganz auf in sentimentale Wehmuth; Andere wieder thun fein bürgerlich, bescheiden und haushälterisch, werden sparsam, legen die Prunkkleider ab und hoffen vergebens, daß der Sturm an ihnen vorüber gehen werde. So machte es der Hof von Frankreich unter Ludwig XVI., wenigstens dieser selbst. Wir haben hier natürlich Frankreich vorzugsweise im Auge; denn immer noch geht dieses Land im Geschmack voran, und die Zustände in den übrigen Ländern der Zivilisation sind ähnlich: überall die humanitären Reformbestrebungen, der sentimentale Glaube, daß man in Sack und Asche büßen müsse, überall Hinneigung zur bürgerlichen Einfachheit, Hinneigung zur Antike, selbst die Sehnsucht nach der „süßen, heiligen Natur", deren Spur verloren gegangen ist. Ja, das war es, um mit Stolberg fortzufahren: die Zeit war geworden wie ein Kind und bedurfte der Hand eben dieser Führerin, der Natur, als Gängelband. Aber sie sollte ihr keineswegs zu Theil werden.

Was dem Kunstfleiß der Hände in dieser Zeit entspringt, trägt eben so den Charakter einer bürgerlichen Nüchternheit, wie den der Unsicherheit. Man sucht offenbar nach einem neuen Wege, hat aber nicht den Muth, den einen oder den andern mit Entschiedenheit einzuschlagen und mit Energie zu verfolgen. In der Malerei hat schon Greuze bürgerlich und sentimental, als noch die bausbackigen Liebesgötter Boucher's erglühten; in Deutschland hat Chodowiecki trotz seiner übrigen Eigenschaften die Bürgerlichkeit und Empfindsamkeit mit eminenter Wahrheit getroffen. David stürmt bald im Kampf für die Antike mit der ganzen republikanischen Leidenschaftlichkeit seines Temperaments voran, aber nur schüchtern folgt die übrige Welt.

Die Architektur Ludwigs XVI. zeigt noch wenig Hinneigung zur Antike, dafür umsomehr gesuchte Bürgerlichkeit. Sie legt den überflüssigen Schmuck ab, zieht die Profile ein, als ob sie schüchtern und den Sturm fürchtend nicht aus sich hinaus zu gehen wagte, und stellt sich allgemein in Dürftigkeit und Nüchternheit dar. Die Gefäße und Geräthe, die Ornamente überhaupt geben schon etwas mehr Andeutung von der erneuerten Antike. Die Gefäße kehren wieder zur Symmetrie zurück und nähern sich griechischen Gestalten; besonders ist es die Todtenurne, die, nicht ohne inneren, höchst bezeichnenden Zusammenhang mit der herrschenden Empfindsamkeit, eine vielfache und sonst oft ganz unbegreifliche Verwendung findet. Im Geräth herrscht noch die geschweifte Linie vor der geraden vor, aber sie bricht nicht mehr so wild und barock, sondern schwingt sanfter und so zu sagen elegischer; sie schwingt sich aus, bis sie verklingt. Auch hier erkennen wir die Annäherung an griechische Gestaltung, namentlich ist es der Dreifuß, der, ehedem für flammende Opferschalen bestimmt, nun im Geräth etwa die Rolle hat, welche die Todtenurne unter den Gefäßen spielt. Einzelne Elemente der griechischen Ornamentik, wie z. B. der Eierstab, werden schon direkt aufgenommen und häufig verwendet. Dazwischen klingen in diese noch schüchternen Versuche mehrfach Töne der wirklichen, d. h. der organischen Natur, bescheiden zwar, aber doch sehr verständlich hinein. Ganz unerwartet stößt man auf einzelnes, völlig naturalistisch gehaltenes Laubwerk mitten zwischen dem Rococco und den antiken Bildungen. Natürliche Zweige liegen in den Füllungen; Guirlanden und Festons von natürlich gehaltenem Laub überschneiden die Eierstäbe oder hängen von ihnen herab; Kränze, wie von natürlichen Blumen zusammengeflochten, legen sich um die Urnen, und was sehr bezeichnend für das bescheidene Auftreten ist, es sind meistens die feinen, zierlichen Blümlein, Vergißmeinnicht, Veilchen, Nelken und dergleichen, die zur Verwendung kommen, höchstens daß man sich zur zartgefärbten Rose versteigt. Als Beispiel will ich an die Stammbuchblätter jener Periode erinnern, besonders aber an das Porzellangeschirr, dessen Verzierung von damals sich im heutigen Volksgebrauch erhalten hat, gerade wie die Mode jener der französischen Revolution zunächst vorangehenden Jahre mit die Hauptrolle in den heutigen Volkstrachten spielt.

Auf diesem naturalistischen Wege hätte sich vielleicht ein neuer Styl herausbilden können, wenn die Zeit Zeit gehabt hätte zu freier Entwicklung, aber sie wurde vorher überstürzt und umgestürzt. Man suchte offenbar die Natur; doch ehe man sie gefunden oder sich des Fundes versichert hatte, wurde die Antike der Welt gewaltsam aufgedrängt. Die Masse hatte damals absolut keinen Sinn dafür, so wenig wie für die Republik nach klassischem oder französischem Zuschnitt. Man braucht nur die Gestalten der Pariser Incroyables aus der Zeitrechnung der Republik mit ihren hohen Stiefeln, dicken Halsbinden, struppigem Haar und keulenartigen Knotenstöcken, wahre Karrikaturen des modernen Vagabundenthums, man braucht sie nur mit den hochgeschürzten Göttinnen des Direktoriums in Sandalen, Trikots und kurzärmeligem, durchsichtigem Chiton zusam-

menzustellen und sich dazu unter nordischem Himmel einen griechischen Saal und griechische Mobilien gegenwärtig zu halten, um das Unnatürliche und Gewaltsame dieser ganzen antiken Geschmacksbewegung zu begreifen.

Die Antike von damals war entschieden ein Aufdringling, ein Protegé des Republikanismus, darum blieb sie auch, was sie war, eine bloße, leere Nachahmung, ohne im geringsten in Fleisch und Blut der Zeit überzugehen. Daher konnte sie es auch nicht, wie im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert die Renaissance, zu irgend einer Art von Neugestaltung, zu irgend einer Originalität bringen. Sie war trotz der französischen Republik nicht der Ausdruck ihrer Zeit, sie war nur eine Mode, welche durch die Republik in Aufnahme gekommen und allerdings so ziemlich zur allgemeinen Herrschaft gelangt war.

(Fortsetzung folgt.)

Offene Briefe

über französische und deutsche Malerei.

Von **A. Teichlein.**

II.

Wer etwa an einem sonnigen Sommertage sein Fenster öffnet und hinausschaut in die schöne, lichterfüllte, farbige Welt, der wird sich gewiß, in seiner arglosen Freude an der Herrlichkeit dieses Eindruckes, nicht träumen lassen, wie verfänglich der Genuß, welchem er sich hingibt, und was das Licht und die Farbe für bedenkliche Phänomene seien, wenn man die Gelehrten und die Künstler darüber reden hört. Vater Goethe, der sich bekanntlich viel herumgeschlagen hat mit diesen gefährlichen Dingen, erzählt in der Einleitung seiner Farbenlehre die ergötzliche Aeußerung eines seiner Vorfahren in dieser Wissenschaft. „Hält man dem Stier (so sagt der Mann) ein rothes Tuch vor, so wird er wüthend; aber der Philosoph, wenn man nur überhaupt von Farbe spricht, fängt an zu rasen.“ Daraus mag man schließen, wie sich die philosophische Kunst der Deutschen geberden möchte, wenn man mit ihr über Licht und Farbe in Wortwechsel geriethe!

Wenn sie erst wüßten, daß selbst ein Lessing sich einmal von seiner Vorliebe für die Zeichnung bis zu dem Ausspruch hinreißen ließ: „Ich möchte fragen, ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst mit Oelfarben zu malen möchte gar nicht sein erfunden worden.“

Warum mußte mir doch das Unglückswort in die Feder kommen! — Den gewichtigen Stoff einer weitläufigen Abhandlung, welcher sich zwischen diesen rhapsodischen Zeilen herumtreibt, nach allen Seiten hin zu entwickeln, gestattet der Fortgang meiner Briefe nicht. Um so mehr wird es gerathen sein, den Leser ein für allemal zu bitten, er wolle dem Verfasser nicht allein soviel Pietät für Lessing, sondern auch soviel ästhetischen Sachverstand und künstlerische Erfahrung zutrauen, daß er, wohl wissend, wie alle Dinge in der Welt ihre zwei Seiten haben, sich nicht werde beigehen lassen, die eine Seite schlechthin als unberechtigt oder abgethan zu betrachten, wenn er schon wohlerwogene Gründe hat, im gegenwärtigen Stadium seiner Arbeit stets nach der Kehrseite hinzudrängen. — Die Welt ist nun einmal farbig geschaffen, und die bildende Kunst, diese Tochter des Lichtes, erfreut sich nun einmal unter Anderem auch der Erfindung der Oelmalerei.

Hätte es im Deutschland des neunzehnten Jahrhunderts bei der monumentalen Freske sein Bewenden haben können, so möchte kein Opfer zu groß gewesen sein, das man ihrer Wiedergeburt gebracht hat. Neben der monumentalen Kunst bestanden aber alle übrigen Fächer der Malerei fort, deren Lebenselement die Oelmalerei ist, und hier mußte es denn früh oder spät an den Tag kommen, daß Alles was nicht monumental war — seit dem Bruche mit der Tradition — mehr oder minder ohne Schule und Meister, ohne Sachverstand und feste Prinzipien aufwuchs. Jemehr die Alten über die Aelteren und Aeltesten in Vergessenheit gekommen waren, je mehr man, von den Triumphen der monumentalen Richtung aufgestachelt, „die Idee“ über Alles schätzte und in allen Fächern der Malerei große Gedanken im Kleinen haben wollte: desto weniger zerbrach man sich den Kopf über alles das, was in unserer Kunst gewußt werden kann und muß, und desto behender war man in Erfindung eines Rezeptes der Geschwindmalerei, welches Jedem das willkommene Mittel an die Hand gab, seine geistreichen Einfälle wo möglich alla prima auf die Leinwand hinzuschreiben. Bald konnte man zu viel und wußte zu wenig. Es wurde eine gewisse gefällige Malart gang und gäbe, welche um so bestechlicher sein mußte, als sie von talentvollen Künstlern mit einer Art Virtuosität gehandhabt wurde. Die deutschen Kunstvereine blühten. Die Erfolge des

Genre's und der Landschaft waren so glänzend, daß der Kunstverein auf die Historienmalerei selbst zurückwirkte und die gesammte deutsche Kunst ward immer — gefälliger. Alles was wir den Franzosen vorzuwerfen gewohnt sind, nistete sich bei uns ein, Schick und Effekthascherei. Je mehr man Kolorist werden wollte, desto weniger wurde man es; denn das Prinzip, die Tradition fehlte, und in der Unschuld unserer Ansichten von Malerei geriethen wir immer tiefer in einen Fortschritt in's Blaue hinein, der sich um so berechtigter dünkte, als er sich des allgemeinsten Beifalls erfreute.

Nichts ist aber verführerischer als der Erfolg, und nichts in einem industriellen Jahrhundert wie das unsere ein zweideutigerer Maßstab für die Blüthe der Kunst, als ein allzu koulanter Bilderabsatz.

Wenn wir erwägen, daß die Meister der Zunft bei der Zahl und Mannigfaltigkeit der herrschenden Richtungen nur allzuoft sich untereinander selbst nicht völlig gerecht zu würdigen wissen, und daß vollends Rafael, Tizian, Rubens oder auch Pouſſin, Claude-Lorrain, Ruysdael lange nicht von allen ihren Kunst- und Fachgenossen gleichmäßig begriffen werden, dann muß uns konsequenter Weise die Kunstkennerschaft der Lober und Käufer von heut zu Tage um so mehr verdächtig werden.

Die bunte Nachbildung von Menschen, Thieren, Pflanzen und Häusern gefällt auch Kindern und Halbbarbaren und die Chinesen sind wahre Virtuosen darin. Die geschickt erfundene hieroglyphische Chiffer war nach dem Geschmack des weisen Aegypters, und er mag sich nicht wenig darauf eingebildet haben, mit einer beiläufigen Vogelgestalt wer weiß welches tiefsinnige Wort auszudrücken. Langsam entwickelte sich die Geschichte der Kunst, von Stufe zu Stufe der Kulturgeschichte folgend, bis endlich die Malerei, als die freieste unter den bildenden Künsten, das letzte und vollkommenste Bildwerk erfand, welches wir kurzweg das Bild nennen, und dessen gesammelte Wirkung den aufgeklärten Weltbürger, ohne daß er sich Rechenschaft davon gäbe warum, so geheimnißvoll anspricht und so wundersam befriedigt, weil es ihm die Wirkung des Lichtstrahles versinnbildet, welcher auf den Höhen der Kultur die gesammte reale Welt anders beleuchtet, als sie der Völkerjugend erschienen ist Kein Jahrhundert aber, und auch nicht einmal das gepriesene neunzehnte, ist so aufgeklärt, daß alle seine Bürger gleichmäßigen Antheil an seiner Bildungssumme hätten. Gemeinsam ist ihnen nur das Anrecht auf die Theilnahme an ihrem Genusse, der Grad ihrer Befähigung ist aber vom Grad persönlicher Bildung abhängig, und das Recht des Urtheils insbesondere will selbstthätig erworben werden. Leider aber ist des Menschen Trägheit so groß als seine Eitelkeit, und diese beiden Schwächen sind es, welche ihn meist verhindern, über die bloße Prätension, den Anstrich von Bildung und das Kokettiren mit Kunstsinn hinauszukommen. Ueberdies wird die wahre Bildung, welche das Kunstverständniß voraussetzt, mit jedem Tage schwerer erworben und seltener gefunden, je mehr eine ins Monströse angewachsene Masse von Bildungsstoff den Einzelnen nöthigt, sich bei einer Spezialität zu bescheiden. So hat man Beispiele, daß die größten wissenschaftlichen Kapazitäten der Gegenwart mitunter in Sachen der Kunst den Geschmack der Kinder und Barbaren verrathen, oder noch auf der Stufe der chinesischen, wenn es hoch kommt der ägyptischen Kunstanschauung stehen.

Das Alles setzt natürlich den Künstler auf eine harte Probe. Ist er der Meister, für den er gelten will, so beirren ihn weder Lob noch Tadel; er geht den Weg seiner Ueberzeugung und erwartet, daß man sich zu ihm erhebe. Ist er aber selber durch ein feindliches Ungefähr in seiner eigenen Bildung verhalten oder irregeleitet worden, dann wächst ihm der schwankende Geschmack der Menge über den Kopf, und angesteckt von ihrer vagen Unsicherheit verkauft er, ohne es zu wissen noch zu wollen, die Freiheit und die Würde seiner Kunst an die Launen, Prätensionen und Illusionen seiner Zeit.

Eingedenk der Zustände des Pariser Kunsthandels, welcher mit Kunstwerken Agiotage treibt, habe ich nicht die mindeste Lust die deutschen Kunstvereine anzugreifen, so reformbedürftig sie sein mögen. Soviel aber muß gesagt werden: indem man in unseren Vereinen dem Geschmack des großen Publikums Sitz und Stimme gab, setzte man den Bock zum Gärtner ein, und bei der lautersten Absicht von Seiten der Künstler wie der Kunstfreunde gestalteten sich diese schönen und löblichen Institute, in welchen wir es Frankreich zuvor gethan haben, unwillkürlich zu einer bloßen Organisation des Bilderverschleißes. Dem Modus und der Leichtigkeit des Handels und Wandels in den Kunstvereinen ist es zum großen Theil zuzuschreiben, wenn die deutsche Malerei in ihrer antitraditionellen, autodidaktischen Unsicherheit von Hause aus zu allen Verirrungen des Dilettantismus prädisponirt, bei aller Redlichkeit des Strebens zu so vielen zweideutigen Resultaten gelangt ist. Denn dieser

Modus verführte sie mehr und mehr, auf den Sinn der gemischten Jury einzugehen, d. h. den Zeitgeschmack zu berücksichtigen.

Freilich kann man auch umgekehrt fragen: Wer macht denn aber den Zeitgeschmack, wer trägt denn in letzter Instanz die Schuld daran, wenn seine deutschen Repräsentanten, die Kunstvereine, wie man das bereits laut und immer häufiger sagen hört, in Protektionsanstalten der Mittelmäßigkeit zu entarten drohen?

Offenbar findet hier Wechselwirkung statt zwischen Künstlern und Publikum, Produktion und Konsum. Ein Publikum, das nur oder doch meist Gutes zu sehen bekäme, wie es z. B. das Publikum der Cinquecentisten das Glück hatte, würde am Mittelmäßigen und Nichtigen sicherlich keinen Gefallen finden; denn es hätte ein gebildetes, empfindliches Auge, und wenn auch kein bewußtes Urtheil, doch den Blick eines richtigen Instinktes. — Dieser Blick, dieser Instinkt der Genießenden ist verloren gegangen, seit die aktive Malerei selbst mit den klassischen Traditionen gebrochen hat. Massenhafte Produktion von autodidaktisch-dilettantischen Mittelmäßigkeiten, wie sie die moderne Kunst hervorbringt, hat nothwendig, wenn nicht völlige Geschmacklosigkeit der Liebhaber, doch die äußerste Verwirrung und Unsicherheit der öffentlichen Meinung dem seltenen Guten gegenüber zur Folge, das ihr alsdann eine fremde und befremdende Erscheinung ist. Die eigentliche Kunstvereinsreform, — wenn je von Reform die Rede sein soll, — wird folglich nicht sowohl vom grünen Tische der Ausschüsse, als vielmehr vom grünen Holze der aufstrebenden Künstlergeneration ausgehen müssen.

Hat man sich aber einerseits zugestanden, daß allerdings, mit Heine zu reden, „diese Anarchie in goldenen Rahmen" mit Ursache sei an der herrschenden Anarchie des Geschmackes: so ist auch andererseits nicht zu leugnen, daß, wie die Dinge nun einmal liegen, der Rückschlag der Geschmacksrichtung unserer Konsumenten auf die Geistesrichtung der Producenten einen schweren, ja, — insofern die Kunst denn doch auch nach Brod geht, — einen terrorisirenden Druck ausübt.

In eben der gemischten Jury der deutschen Kunstvereine hat sich die Geschmacksanarchie unserer Zeit so zu sagen constituirt und organisirt. Es hat sich in Folge einer langjährigen Praxis in zahlreichen Schiedsgerichtssitzungen ein gewisses specifisches Kunstvereinsurtheil, eine Art Geschäftsroutine herausgebildet, welche nunmehr sich autorisirt glaubt, bei völlig ruhigem Gewissen Jahr aus Jahr ein mittelmäßige Kunstansichten über mittelmäßige Bilder geltend zu machen und auf das anmaßlichste abzusprechen über Alles, was man nicht versteht.

Wie es aber möglich wäre diesen Zustand zu reformiren? Dies ist eine Frage, immer schwerer zu lösen, je tiefer man ihr auf den Grund sieht.

In Paris, wo es mit dem öffentlichen Urtheil auch nicht viel besser steht als in anderen Hauptstädten der modernen Welt, hörte ich mehr als einmal die Klage führen: — „Wenn wir ein wahrhaft kunstsinniges Publikum hätten, so würden wir ja den Liebhabern ebenso oft im Louvre begegnen als in den Ausstellungen. Es ist aber nicht die Liebe zur Kunst, es ist nur die Mode, die Ostentation, die Neugierde, die sie in den „Salon" treibt. Was Neues und immer wieder was Neues wollen sie sehen, nicht aber sich die Mühe nehmen, das Beste, was längst geleistet ist, immer besser, würdiger und gewisser zu lernen. Woher sollten die guten Leute einen Maßstab nehmen für das Gute unter dem Neuen, wenn sie durchaus keinen Sinn haben für das ewig Neue unter dem Alten?"

Die Hand auf's Herz gelegt! Steht es anders in Deutschland mit dem Galeriebesuch der Laien und folglich — läuft unser sogenannter Kunstsinn etwa weniger auf ostensible Neugierde hinaus? — Schwerlich! In München z. B. verbindet das eingeborene Kunstvereinsmitglied wohl gern seinen sonntäglichen Vereinsbesuch mit der Wachtparade des angränzenden Hofgartens; die Galerie betritt es aber nicht leicht, es wäre denn, daß es einem Fremden gastfreundlich den Lohndiener ersetzen müßte. Diesen Ausnahmsfall abgerechnet, scheint das Kunstvereinsmitglied die beiden Löwen, die Treppen-Wächter der alten Pinakothek zu fürchten, als wären sie der großen Sphinx verwandt, die so gefährliche Räthsel aufgibt, daß man ein Oedipus sein müßte um sich nicht zu blamiren. — Dabei überkömmt mich indeß ein Einfall — und das wäre vielleicht ein Vorschlag zur Güte bezüglich der Kunstveinsreformen! Man versuche es, die Wählbarkeit in die Vereinsbehörden folgendermaßen zu beschränken. Man gebe allenthalben den Galeriedienern die betreffenden Mitglieder-Verzeichnisse in die Hand mit dem Auftrage, die verehrlichen Herren roth anzustreichen, welche sich allenfalls im Laufe eines Jahres bei ihnen präsentirt haben. Wer sich durch diese Konduitenliste am meisten als ein Liebhaber legitimiren kann, wessen Kunstsinn sich über die gemeine ostensible Neugierde erhebt: der sei der Mann unseres Vertrauens bei der nächsten Schiedsgerichtswahl. — Hierüber lache man nun, so viel

es beliebt. Das aber dünkt mich keineswegs lächerlich, daß ewig das bewußte specifische Kunstvereinsurtheil, die alte versumpfte Geschäftsroutine absprechen soll über Alles, was über den Kunstvereinshorizont hinausstrebt. Die Gefahr dabei und der Unwille darüber muß nothwendig in dem nämlichen Grade wachsen, als sich unsere Malerei eines Besseren besinnt und den abgerissenen Faden der Tradition wieder anzuknüpfen sucht. Hiegegen berufe man sich nicht etwa auf Sir Josua Reynolds, der freilich mit Recht sagt: „Es gibt nur wenige Beschauer eines Bildes, ob sie nun kunstverständig seien oder nicht, deren wahres Gefühl einem Künstler nicht von Nutzen sein könnte." Denn der nämliche Reynolds sagt: „Die einzigen Ansichten, welche man nicht benutzen kann, sind die der halbgelehrten Kenner, welche die Natur verlassen und die Kunst nicht erfaßt haben." — Gerade von dieser ganz unbrauchbaren Art möchten aber durchschnittlich die Ansichten unserer Kunstvereinsschiedsrichter sein, von dieser ganz unbrauchbaren und unter Umständen geradezu schädlichen Art von selbstgefälliger Halbwisserei, welche ebenso weit entfernt ist von wahrer Kennerschaft, als von dem sichern Instinkt naiver Kinder, Bauern und Narren, welcher oft unbewußt den Nagel auf den Kopf trifft. Denn diese Art von Kunstansichten ist überhaupt ganz die Art unserer superklugen, blaustrumpfigen, halbgebildeten und verbildeten modernen Kunstwelt, welche in ihrem Kollektivbegriffe gleichsam nur ein einziges Kunstvereinsweltgericht darstellt: der lebenden Kunst gegenüber voll affectirtem Antheil, voll Prätension einer Art von Kennerschaft, — bezüglich der Werke der klassischen Vergangenheit aber von so aufrichtiger Begeisterung und so eingehendem Verständniß, wie nur irgend Einer sein kann, der seinen Rafael, Tizian, u. s. w. aus dem Konversationslexikon studirt hat.

Glückliche Musik! möchte man hier ausrufen. Sie, obwohl in ähnlichen Kämpfen begriffen, hat doch noch allenthalben ein annäherungsweise gebildetes Publikum, zum mindesten eine große und starke Partei des klassischen Geschmackes, welcher Mozart und Beethoven denn doch etwas mehr als leere Namen sind! — In der „schönen Literatur", d. h. in den Leihbibliotheken, sieht es schon wieder bedeutend kunstvereinlicher aus, und hat die Modedirne, die Feuilletonromanindustrie, den Sinn für das Schöne bereits so ziemlich in eine Lüsternheit nach dem „Interessanten" und „Pikanten" verdreht. „Unterhaltend", „spannend" ist aber doch nur das Neue! Wie mag es erst auf den Brettern stehen, welche die Welt bedeuten? — Doch was geht das Alles uns Maler und Kunstvereinsmitglieder an! Es kehre Jeder vor der eigenen Thüre!

Fassen wir jetzt zwei Dinge noch einmal recht scharf ins Auge: hier den modernen Kunstsinn, — ebenso blindlings und maßlos allem Neuen zugewandt, als abgeneigt aller Vertiefung in das bereits vorhandene Gute; dort, gegenüber einer halb unersättlichen, halb blasirten Konsumentenmasse ohne eingehende Beweglichkeit der rezeptiven Einbildungskraft — das produktive Kunstleben selbst, wobei ganz insbesondere das Eingreifen der realen Triebfedern in die Reinheit und Uneigennützigkeit des idealen Strebens zu beobachten ist, das menschliche Dichten und Trachten nach dem Lorbeer, dem wünschenswerthen einerseits, und andererseits die Jagd nach dem nothwendigeren Geldsack sammt allen Reizungen von Titeln und Orden.

Das Alles wohlerwogen! — Was folgt, was kann und muß aus der Wechselwirkung unserer Consumenten und Produzenten folgen? Ich dächte nichts Anderes, als die Probe unseres kulturgeschichtlichen Rechenexempels: Der tiefe moralische oder vielmehr demoralisirende Konflikt des modernen Künstlerlebens, welcher die Kunst mit sich selber entzweit und das Uebergewicht auf die Seite einer Industrie geworfen hat, welche in Kunst macht. Denn dies ist die Wahl, welche in den geschilderten Zuständen der Gegenwart dem Künstler gelassen ist. Entweder: Er gebe sich preis, indem er mit merkantilischer Umsicht stets dienstbereit ist, dem Geschmack der Konsumenten alle erdenklichen Konzessionen zu machen; so mag er lustig die Rolle der „lustigen Person" spielen, welche nichts von „Nachwelt" und noch weniger von Vorwelt wissen will; ganz „braver Knabe", bescheidener Biedermann, der sich die Selbstverleugnung, „der Mitwelt Spaß" zu machen, gut, sehr gut bezahlen läßt. Oder: Wer trotzig auf sich hält und rücksichtslos auf seine Kunst, der sei gefaßt, einen offenen, hartnäckigen Kampf einzugehn mit seiner Zeit. Dabei mag er von seiner inneren Genugthuung zehren, wenn allenfalls der äußere Erfolg — ein wenig lange auf sich warten ließe oder von geringem Bestand wäre. — Ein „succès d' artiste"! eine „Künstlerreputation"! Das sind freilich die höchsten künstlerischen Ehren, sie geben aber schmale Kost!

So hat es nun allerdings schon lange vor der Zeit, ehe man anfing unter den deutschen Philosophen über Licht und Farbe zu streiten, so hat es im Grunde schon im Anfang des Jahrhunderts, schon beim Auf-

schwung unserer Kunst gestanden, wenn schon die Dürre dieser Zeiten ihre „glückliche Oase" hatte, wie jene schöne Epoche, wenn ich mich recht erinnere, Cornelius selber einmal in einer Münchener Festrede genannt hat. — Heißer aber ist vielleicht noch niemals ein Kampf gewesen als derjenige, welchen die Wiedergeburt der guten Tradition der Oelmalerei, die Wiedergeburt der strengmalerisch klassischen Weltanschauung dem Kunstvereinsweltgericht gegenüber kosten möchte! Und dennoch — fassen wir Muth! Wenn Feuer im Dache ist löscht es freilich nicht der Tambour, der den Wirbel durch die Stadt schlägt. Er trommelt aber die braven Leute wach, die sich alsdann den Eimer von Hand zu Hand reichen. Auf Wiedersehen denn, Ihr tapfern Männer von der Spritze! Es gilt uns von Frankreich nicht beschämen zu lassen an energischem Trotz im Kampfe der Kunst mit der Zeit!

Düsseldorfer Kunstbericht.

Festleben. — Die Landschaftsmaler.

—n. Wenn ich nun schon seit längerer Zeit mit meinen Mittheilungen im Rückstande geblieben bin, so ist wahrlich nicht Mangel an Stoff daran schuld gewesen. Denn vielleicht nur sehr wenige Kunststädte dürften sich in Bezug auf ein geistig bewegtes, durch neidloses genossenschaftliches Zusammenhalten gefestigtes und durch ernste wie humoristische Festlichkeiten geschmücktes Künstlerleben mit Düsseldorf vergleichen können. Bei diesem horazischen miscere utile dulci gedeiht denn auch die ernste Arbeit am besten, indem sie nach gewissen Ruhe- und Erholungspunkten und geistiger Erfrischung mit um so größerer Energie ihr Ziel verfolgt und ungleich glücklichere Resultate erreicht, als es möglich wäre, wenn Jeder in vornehmer oder selbstgenügsamer Abgeschlossenheit von der Gesammtheit der Strebensgenossen sich lediglich auf seine eigenen Ressourcen beschränken und — wie die Arbeitsbiene — nur arbeiten und, ohne aufzusehen, immer arbeiten wollte. Die philiströsen Redensarten von „leichtsinnigem Künstlervölkchen" kann sich dieses schon gefallen lassen, wenn es, wie wir es im verflossenen Winter erlebt haben, neben den phantastischen theatralischen und musikalischen Festlichkeiten, die theils in engerem, theils in weiterem Kreise zur lauten Bewunderung hinrissen, Kunstwerke jeden Genres schafft, wie wir sie hier in beträchtlicher Zahl auf der permanenten Ausstellung und in den Ateliers zu sehen Gelegenheit hatten.

Soll ich Ihnen die hervorragendsten Erscheinungen auf dem einen wie dem andern Gebiete in der hiesigen Künstler-Republik aufzählen, so will ich, mit Uebergehung der im Vereinslokale des „Malkastens" — gewissermaßen in der Familie — veranstalteten Aufführungen, zweier in dem großen Geisler'schen Rittersaale vor einem zahlreichen Publikum stattgehabter größerer Aufführungen gedenken, die — jede in ihrer Art — von den hier vorhandenen Kräften und Mitteln nicht minder, als von der Bereitwilligkeit eines Jeden, dieselben zu gemeinsamen würdigen Zwecken uneigennützig und freudig anzustrengen, das unzweideutigste Zeugniß gaben. Die erste Aufführung bestand in einer Art dioramatisch-pantomimischer Begleitung der Beethoven'schen Pastoralsymphonie, theils nach den Andeutungen des großen Tondichters selbst, theils dem Charakter der einzelnen Musikpartien entsprechend erfunden und ausgeführt. Mit dem Fortschreiten der Symphonie correspondirte auch die dem Auge dargebotene Scenerie, welches hauptsächlich durch successive Entrollung eines mehr als 140 Schuh langen und 15 Schuh hohen prächtig gemalten Hintergrundes geschah. Hiedurch und durch in Verbindung mit unzähligen mechanischen und optischen Kunstgriffen wurde eine unbeschreibliche Wirkung erreicht, bei der man im Zweifel war, ob sie durch Vermittlung des Auges oder des Ohres die Gemüther rührte und ergriff.

Es läßt sich nicht läugnen, vom Standpunkte der strengen Kunst aus ist dieser Versuch mindestens ein bedenklicher zu nennen. Aber warum will man denn nicht ausnahmsweise einmal gestatten, ein selbständiges Kunstwerk, das gehört sein will, auch für das Auge zu illustriren! Von einer Entweihung Beethoven's dadurch kann schlechterdings nicht die Rede sein.

Die zweite, einem größeren Publikum dargebotene festliche Aufführung war die Uhland-Feier. Sie bestand wesentlich in der Darstellung lebender Bilder nach Uhland'schen Gedichten, namentlich von „Hirt und Hirtin" nach Bendemann, — „das trauernde Königspaar" nach Lessing, — „das Schifflein" nach Camphausen, — „des Sängers Fluch" nach Ph. Foltz, — mit Prolog, Epilog und deklamatorisch-musikalischem Vortrag der betreffenden Gedichte nebst einer Apotheose Uhland's. Das Ganze war so geschickt arrangirt und gelang in jeder Beziehung so vollständig, daß es dem Gedanken, der ihm zu Grunde lag, in würdigster Weise entsprach.

Soll ich nun über die, in den hiesigen Ateliers und auf der permanenten Ausstellung gesehenen, Produktionen unserer Künstler berichten, so befinde ich mich in der peinlichen Lage, entweder den verehrten Leser durch Vollständigkeit und Detaillirung meiner Mittheilungen zu ermüden, oder durch Beschränkung derselben auf bloß allgemeine Andeutungen des besonders Hervorragenden manchen Künstler und manches Kunstwerk unerwähnt zu lassen, die noch immerhin einen Anspruch auf unsere Aufmerksamkeit geltend machen dürften. Ich glaube das kleinste Uebel zu wählen, wenn ich den letzteren Weg einschlage, und mich dabei für diesmal auf unsere Landschaftsmaler beschränke.

Bekanntlich ist hier von allen Kunstzweigen die Landschaftsmalerei derjenige, der sich der höchsten Blüthe wie auch der rückhaltlosesten Anerkennung auswärts erfreut. Namen wie die der beiden Achenbach, Gude, Weber, Leu haben einen europäischen Klang. Andere wie Kollmann, Michelis, Bromeis und mehrere ähnliche streben jenen mit Eifer und Erfolg nach. Selbst die jüngere Generation berechtigt zu den schönsten Hoffnungen. Ist es im Ganzen auch nicht die Landschaftsdichtung im idealen großen Styl, die hier so erfreulich gedeiht, so ist es doch eine tiefempfundene Auffassung und eine hochvollendete lebensvolle Darstellung der Natur im besten realistischen Sinne, die namentlich bei dem ältern Achenbach in der glänzendsten Virtuosität gipfelt.

Andreas Achenbach wird mit Recht zu den größten Meistern seines Faches gezählt. Zugleich ist er auch einer der produktivsten. Sollte man aber daraus den Schluß ziehen, er nehme, nachdem er seinen Ruf befestigt, nun die Sache leicht und lasse sich in genialer Nonchalance gehen, so würde man sehr irren. Im Gegentheil, was wir an diesem Künstler fast noch höher bewundern, als seine Genialität, das ist der unermüdliche Ernst seines Strebens und die nie sich genügende Treue des Studiums. Daraus ist es denn auch zu erklären, daß er in jedem jüngeren Werke seine früheren übertrifft — nicht etwa nur in Bezug auf Wahl, Anordnung und Wirkung, sondern an Vollendung in der Ausführung bis in das kleinste Detail. In dieser Beziehung besitzt die hiesige Künstlerschaft ein unübertreffliches Vorbild an ihm, dessen Einfluß, auch unbewußt, vielleicht Keinen ganz unberührt läßt. Im Laufe der letzten Monate sahen wir von Andreas Achenbach mehrere Seestücke und Landschaften, von denen nur zwei der ersteren größere Dimensionen hatten. Das eine derselben stellt eine Strandpartie der holländischen Küste mit Fischerböten und zahlreicher Staffage dar, wie wir deren von ihm in unendlicher Mannichfaltigkeit zu sehen gewohnt sind. Dieses aber zeichnet sich in ganz vorzüglichem Grade durch eine bewunderungswürdige Luft aus, deren von der Sonne beleuchtete große Wolkenmassen mit einer unbeschreiblichen Wahrheit gemalt sind. Dieselbe Natürlichkeit ist den auf dem Sande auslaufenden Wellen eigen, bei denen die Eigenschaft der Nässe, das Durchsichtige und zugleich Reflektirende des klaren Seewassers mit wahrhafter Virtuosität ausgedrückt ist. Seine Meisterschaft in der Wahl und Behandlung der Staffage ist zu bekannt, als daß man noch der überaus lebendigen Figuren, unter denen man den Künstler selbst entdeckt, besonders gedenken müßte. Alles mit einander ist eben ein vollkommen harmonisches Ganzes, ein Kunstwerk ersten Ranges.

Zeigte dieses Bild uns das gewaltige Element in heiterer Ruhe, so erschien bald neben demselben ein Pendant, in welchem es vom Sturme in wildem Aufruhr gepeitscht geschildert ist. Ein Bollwerk zieht sich tief in das Bild hinein und stellt sich dem Sturze der schäumenden Wogen mächtig entgegen. Die über demselben sich aufthürmenden schweren Gewitterwolken geben dem Schauspiele einen prächtigen Hintergrund, der um so wirksamer ist, als der übrige Theil des Himmels noch verhältnißmäßig hell erscheint. Durch diesen Kontrast hat der Künstler ein überaus mannichfaltiges Spiel von Reflexen und Farbenbrechungen auf den Wogen motivirt, die Zeugniß von seinen tiefen Studien auf diesem Gebiete geben. In der That, Wasser versteht kein Künstler nasser und flüssiger darzustellen, als Andreas Achenbach.

Aber nicht bloß in dieser Spezialität überragt er die meisten seiner Zeitgenossen, sondern nicht minder auch in der Landschaft. Eine „westfälische Landschaft mit Wasserfall," eine andere „westfälische Landschaft" und vor Allem eine „Landschaft mit einer Mühle" gehören zu dem Besten, was hier in dieser Gattung geschaffen worden ist. Das letztgedachte Bild — es ist nur von geringer Größe — athmet eine idyllische Ruhe nnd schwimmt in einer so sonnigen Frühlings-Heiterkeit, daß man sich unwiderstehlich von demselben gefesselt und in seine Kinderzeit zurückversetzt fühlt, die ja auch ein Frühlings-Sonnenschein ist. Auch in diesem Bilde hat der Meister die äußerste Vollendung in der Ausführung erreicht, aber einer Ausführung, die der Lebendigkeit keinen Eintrag thut.

Nächst Achenbach hat in letzter Zeit Aug. Leu die ausgezeichnetsten Landschaften geliefert. Auf der

Ausstellung erschienen kurz nacheinander deren zwei, beide von beträchtlicher Größe und beide Gegenden bei Nizza schildernd. Die erste stellt das auf Felsen höchst pittoresk gelegene Städtchen Roccabruna dar und darf in jeder Beziehung eine der gelungensten Leistungen des ausgezeichneten Künstlers genannt werden. Mit vollendeter Meisterschaft ist das felsige Terrain mit seiner mannichfaltigen Vegetation gemalt, vor Allem aber die hinter dem Städtchen aufsteigenden sterilen und sonnebeleuchteten Berge. Eine noch schlagendere Wirkung übt das zweite Bild desselben Künstlers aus: „Sonnenuntergang an der Küste von Nizza." Die ganze prachtvolle Scene schwimmt im Goldglanze der sich neigenden Sonne, erscheint von dieser durchglüht. Wenn dieses letztere wörtlich der Fall ist und dadurch die Gegenstände, unseres Erachtens, eine zu große Transparenz erhalten haben, so sprachen wir damit den Grund aus, weßhalb wir dem erstgenannten Bilde eine nachhaltigere Anziehungskraft zutrauen als diesem Sonnenuntergange, trotz seines ungleich überwältigenderen Effektes auf den ersten Blick.

In ganz anderer Art als durch diese Leu'schen Bilder fühlten wir uns durch eine „westfälische Landschaft" vom Professor Aug. Weber gefesselt. Eben so fern von ungewöhnlicher Formenzusammenstellung wie von brillanten Farben- und Lichtkontrasten wirkt das Bild durch eine alle Theile gleichmäßig durchwehende ernste Ruhe und gediegene Schlichtheit, von welcher man wohl auf Augenblicke durch glänzendere Erscheinungen abgezogen werden kann, die den Beschauer aber zu desto öfterer Wiederholung ihres Genusses einladen. Nenne ich dann noch einen „Abend am Inn" den „Hohenstaufen" und „Kloster Hegelwörth" und den „Gosau-See," von J. Kollmann, — „der Dachstein" und ein Bild aus dem bayerischen Gebirge von Aug. Becker, „die Tempelruinen von Selinunt in Sicilien" von A. Bromeis, „Am Brienzer-See," von Jungheim, die Landschaften von Ireland, Keßler, Bodom und Hilgers, so glaube ich Ihnen das Vorzüglichste aufgezählt zu haben, was ich an Produktionen im Landschaftsfache in jüngster Zeit hier sah.

Den verschiedenen Zweigen der Figurenmalerei soll mein nächster Bericht gewidmet sein.

Aus dem Wiener Kunstleben.

Albert Zimmermann's große Gebirgslandschaft. — Friedrich Gauermann's Naturstudien. — Gypsmuseum der k. k. Akademie der Künste.

P—r. Die Belvedere-Galerie erhielt jüngst eine neue Bereicherung dadurch, daß Se. Majestät der Kaiser eine große Gebirgslandschaft von Professor Albert Zimmermann ankaufte. Der Künstler stellte sich bei diesem Gemälde, welches schon durch seine räumlichen Verhältnisse imponirt, (es mißt zu $7\frac{1}{2}$ Fuß Höhe $10\frac{1}{2}$ Fuß Breite ohne den Rahmen) die Aufgabe, die Macht der Gewässer im Hochgebirge zu schildern. Rückwärts auf den Alpen brauen und wehen noch die grauen Sturmwolken, durch deren Lücken hier und da Lichtstrahlen brechen. Ueber die Berggründe herab stürzen Gießbäche und Gletschergewässer, die sich im Mittelgrunde des Bildes, nämlich in der Fläche des Hochthales sammeln und in einander ergießen, um dem Vordergrund entgegen zu eilen und hier in einem gewaltig brausenden Wasserfall über uralt verwitterte Felsenmassen in die Tiefe zu schäumen. Mächtige Tannen und Fichten stehen, vom Winde gepeitscht, an dem klippigen Ufer und drohen vor der Wuth des Sturmes zu brechen. Nur ein einziger kahler Stamm, der in seiner Nacktheit dem Windesdruck keinen Widerstand bietet, steht aufrecht und bildet den Gegensatz des Starren und Leblosen zum Bewegten. Die tobende Gebirgsfluth aber bricht sich ganz im Vorgrunde an einem Riff und theilt sich in zwei Arme, deren einer in großen Massen schäumend niedersauft, während der zweite entwurzelte Bäume an dem Gestade aufstaute. Auf der Inselklippe befindet sich eine kleine Heerde von Schafen und Ziegen, die sich bei dem eilenden Hereinbrechen der unaufhaltbaren Gewässer da hinauf flüchteten und nun ängstlich ihrem Hüter entgegen blöcken, von dem sie erwarten, daß er sie zu den gewohnten sicheren Hürden zurückführen werde.

Aber sie blöcken umsonst, denn der treue Hüter wird nicht mehr erscheinen. Von der Sorge um seine Pfleglinge getrieben, ist er mitten im Wüthen des Sturmes herbeigeeilt und wollte das schäumende Wasser durcheilen. Allein die Wirbel waren zu mächtig, sie rissen ihn mit fort und schleuderten ihn an die gestauten Stämme, wo man seinen Leichnam erblickt, über den die Fluthen hinrollen. —

Der Gegenstand des Gemäldes ist also ein sehr ernster und wäre, der Staffage zufolge, beinahe tragisch zu nennen. Jedenfalls zeugt das Ganze von eben so

reicher Phanthasie als tiefer Ueberlegung und wußte der Künstler seinem Werke zugleich durch getreue und sichere Naturbeobachtung den Stempel der Vollendung aufzudrücken. Nicht nur ist die Konception, wie das bei Landschaften leider so selten vorkommt, eine wahrhaft dichterische, auch die Anordnung der Massen, die Führung der einzelnen Linien, die Vertheilung von Licht und Schatten sind echt künstlerisch behandelt, und was den dritten wichtigen Theil eines Bildes, nämlich die Technik anbelangt, so bleibt um so weniger ein Wunsch übrig, als sie sich hier, bei so großer Räumlichkeit, mit ungewöhnlicher Macht entfaltet. Jedermann, der sich mit Kunst beschäftigt, weiß, daß in der Landschaftsmalerei stürzende Gewässer in technischer Beziehung wohl das Schwierigste des Schwierigen sein dürften. Man rühmt deßhalb auch nicht umsonst Ruysdael und Everdingen als die ersten Meister in dieser Beziehung. Mit dem Wachsen des Räumlichen wächst aber auch jene Schwierigkeit, und wir sehen daher mit wahrer Befriedigung, wie der Künstler diese große Masse von stürzenden Fluthen zu bewältigen wußte, wie er Sturz, Schaum und Wirbel auffaßte und mit kräftig kühnen Pinselstrichen zu charakterisiren verstand. Eben so befriedigend und geschlossen ist die Haltung des Ganzen, so vollkommen einheitlich der Ton, daß man selbst mit den ernstesten Anforderungen sagen kann, dieses Gemälde gehöre zu den vorzüglichsten und männlichsten Leistungen im Fache der Landschaftsmalerei und daß man offen seine Freude darüber kundgeben muß, daß der Kaiser dieses Bild aus eigenem Antriebe für die Belvedere-Galerie erwählte, ohne daß in den Tagesblättern vorher darüber in die Posaune gestoßen wurde.

Die hiesige Akademie der Künste hatte den Auftrag erhalten sich bei der Auction der Naturstudien Friedrich Gauermann's in der Art zu betheiligen, daß für die Kunstsammlungen dieser Anstalt eine Reihe von Studien erstanden werde, durch welche der vortreffliche vaterländische Künstler in allen seinen Richtungen vertreten würde. Die Akademie hat sich dieses Auftrages, trotz einiger Schwierigkeiten, die ihr zuweilen von Mitbietenden durch zu großes Hinauftreiben der Preise in den Weg gelegt wurden, auf eine sehr glückliche und erfreuliche Weise entledigt, und besitzt nun eine reiche Serie von ganz vorzüglichen Studien Gauermann's, die eben durch ihre Mannichfaltigkeit noch besonders an Interesse gewinnt. Wir heben davon hier nur hervor: eine Landschaft mit sonnig beleuchteten Felsen, ein See-Ufer, drei Pflanzengruppen, worunter eine ganz vorzüglich ausgeführte Klette, Baumstudien, u. A., auch eine große Fichte und ein verwitterter, grell von der Sonne beleuchteter Baumstamm, mehrere Figuren, darunter ein Bauernknabe (von herrlichem Kolorit) und endlich Pferde, Kühe, Füchse, Rehe, Ziegen, Schafe u. s. w. Von den letzteren sind einige mit solcher Meisterschaft und solcher Feinheit ausgeführt, daß sie den schönsten Arbeiten Paul Potter's vollkommen an die Seite zu stellen sind, wie denn Gauermann sich in seinen Studien noch vollendeter, noch feiner empfindend zeigt, als in seinen ausgeführten Gemälden, wo ihn oft die Stimmung des Ganzen nöthigte, hier und da etwas aufzugeben und wo ihn der leidige Geschmack der Kunstliebhaber zuweilen zwang, von seinen eigenen richtigen Gefühlen, besonders in den Farben-Akkorden, abzusehen und darin etwas künstliche Uebergänge zu suchen. In diesen Naturstudien tritt er aber ganz als er selbst auf; er ist dem, was er vor sich hat, mit aller Liebe, mit aller Weltvergessenheit möchte man sagen, hingegeben und freut sich seines glücklichen Schaffens; auch nur hiedurch wurde ihm eine solche Zartheit der Durchbildung, dieser minutiöse Fleiß und die vollkommenste Sicherheit in der Darstellung möglich. Seine Studien gleichen daher auch nicht gewöhnlichen Malereien, bei denen man Impasto, Lasuren u. s. w. fordert, sondern sie sind der Ausfluß der reinsten Empfindung, der Ausdruck eines inneren, wahrhaft künstlerischen Glückes, das ihn, so lange er der treuen Mutter Natur gegenüber war, vollkommen erfaßte und erfüllte.

Nebst diesen Studien erwarb die Akademie der Künste aber auch noch zwei große Foliobände, welche für den Gang von Gauermann's künstlerischem Wirken von dem allergrößten Interesse sind, denn sie enthalten alle die Skizzen zu seinen Bildern von seiner Jugendzeit an bis zu seinen letzten Tagen. Die Ersteren hatte sein Vater gesammelt und bei mehreren dazu geschrieben, wer sie gekauft und was sein Sohn dafür bekommen habe. Die späteren fügte Gauermann selbst hinzu, indem er bei vielen eigenhändig den Käufer oder Besteller notirte. Von mehreren seiner allgemein bekannt und beliebt gewordenen Bilder finden sich hier sowohl Bleistift- als Federskizzen und eine Farbenskizze in Oel, von denen die Ersteren, im Erguß des Moments, oft nur sehr flüchtig, die zweiten aber manchmal so vollendet und so herrlich in Ton und Farbe sind, daß man sie füglich in Galerien aufstellen könnte. Die Akademie hat hiemit eine ausgezeichnete Acquisition gemacht, welche sich den unübertrefflichen Blumen von

M. Daffinger würdig anschließt und zu der That als ein Unicum dasteht.

Die Leitung der Akademie ist so eben auch damit beschäftigt, aus dem Nachlasse L. Kupelwieser's eine Reihe von Zeichnungen, Studien u. s. w. anzuschaffen, damit auch dieser würdige Künstler, welcher so lange Zeit an dieser Anstalt thätig war, in den akademischen Kunstsammlungen repräsentirt sei.

In dem Hofe des St. Annagebäudes werden im Verlaufe des Mai die ersten Anstalten zur Errichtung eines Museums für Gypsabgüsse gemacht. Die Akademie ist sehr reich an solchen Gegenständen und besitzt Hohl-Formen von antiken Statuen, deren Ausgüsse schon von mehreren ausländischen Kunstschulen begehrt wurden, weil sie dort vollständig fehlten. Die Gypsabgüsse der Akademie waren aber bisher in ein Magazin zusammengedrängt. Jetzt werden sie jedem Kunstfreunde, jedem Kenner genießbar gemacht, und es wird dann wenige Kunstschulen geben, die sich an Hilfsmitteln unserer kaiserlichen Akademie zur Seite stellen können, indem diese außer den gewöhnlichen Studiensälen eine eigene Bibliothek, eine Gemäldegalerie und eine, wenn auch gypserne, Glyptothek besitzt.

Korrespondenz-Nachrichten.

r.— **Karlsruhe,** Ende April. (Lessing's „Kreuzfahrer.") Lessing hat hier seit seiner Berufung zum großherzoglichen Galerie-Direktor sein erstes größeres historisches Gemälde vollendet und in der Kunsthalle öffentlich zur Ausstellung gebracht. Der Vorwurf des Bildes: „Kreuzfahrer, welche nach langem Umherziehen in der Wüste endlich Wasser finden" bringt den romantischen Charakter der Lessing'schen Werke so entschieden zum Ausdruck, wie irgend eine andere seiner vielen Schöpfungen. Gleich seinen Landschaften mit den mittelalterlichen Kämpfern auf Kirchhöfen u. A. trägt auch dieses Bild kein bestimmtes geschichtliches Faktum vor, sondern gibt nur eine allgemeine Scene, wie sie sich dargestellt haben mag und vom Künstler gedacht wurde. — Wir sehen eine Schaar, anscheinend zufällig zusammengekommener Pilger, unter denen sich wohlbewehrte Kreuzritter, Bischöfe, Mönche, Knappen und Weiber befinden, endlich nach langem, mühseligem Umherirren in der schwülen, unwirthbaren Sandsteppe einen Fluß entdecken. Die edlen Rosse öffnen weit die Nüstern, den kühlen Dunst des langentbehrten Labsals witternd, einige Männer schöpfen das köstliche Naß in Gefäße, andere reichen es ihren Reisegefährten dar oder trinken selbst; noch andere sind erschöpft, zum Tode ermattet am Ufer niedergesunken, kaum noch fähig, sich der Erquickung zu freuen und endlich die ferner stehenden Gestalten schauen sich kampfbereit nach dem Feinde um, der in der Ferne am jenseitigen Ufer des Flusses noch gesehen wird. Alle diese Motive sind mit der dem großen Meister eigenen Geschicklichkeit verwendet und zu einem harmonischen Ganzen verschmolzen. Die einzelnen Gestalten und Köpfe tragen das Gepräge der Individualität und die Durchführung der Details in Händen, Gewanden und Rüstzeug läßt kaum einen Wunsch übrig. Aber dennoch vermissen wir etwas in dem Bilde, das durch alle genannten Vorzüge nicht ersetzt werden kann, — nämlich Leben und Handlung! Die Aktion geht zu ruhig vor sich, wir können uns nicht denken, daß diese Wüstenfahrer von solchem Durst gequält sind, als uns die in dem Bilde so meisterhaft ausgesprochene Hitze fühlen läßt. Wir meinen, Mann und Roß müßten gieriger über das Wasser herfallen, sich förmlich drängen, um zuerst zum Trunk zu gelangen; oder aber der Feind müßte, statt in weiter Ferne kaum angedeutet zu sein, in der Nähe agiren und der verdürstenden Schaar das Wasser auf Tod und Leben streitig machen. Das eine oder andere dieser beiden Motive hätte der Darstellung sicherlich mehr Würze, Kraft und Interesse verliehen und sie dramatischer gestaltet. — Im Uebrigen verdient das Werk in vielen Beziehungen unsere volle Bewunderung, und namentlich ist das Wasser so wie das mit schwarzen Felsblöcken besäete Stück Wüste meisterhaft gemalt und von einer vollendeten Feinheit sowohl hinsichtlich der Zeichnung als des Farbentons — Das Bild ist Eigenthum des Großherzogs von Baden, der den Künstler mit der Ausführung beauftragt hatte. Es wird schon in den nächsten Tagen eine Rundreise durch Deutschland antreten und hoffentlich auf seiner Wanderung auch nach Wien gelangen.

⊙ **Stuttgart,** Anfang Mai. (Rheinische Kunstausstellung. — Rustige's „Kaiser Otto III.") Seit dem 15. vorigen Monats ist hier in den Räumen des Museums der bildenden Künste die Rheinische Kunstausstellung eröffnet und zeichnet sich durch eine gränzenlose Armuth an guten Werken aus. Das Fach der Historienmalerei wird durch drei Bilder vertreten, von denen zwei, nämlich Rosenfelder's „Betende am Sarge Kaiser Heinrich IV." und Spangenberg's trostlos dumpfer „Johannis-Abend in Köln", dem Verein für historische Kunst gehören. Das dritte, Rustige's „Herzog Alba und die Gräfin von Rudolstadt", welches auf seiner Wanderung auch in Wien ausgestellt war und gerade vor Eröffnung der rheinischen Ausstellung heimkehrte, wurde von der Staatsgalerie durch den Kunstvereins-Vorstand entlehnt, und da das Bild hier noch nicht gesehen war, bewilligt. In der Landschaft sieht man unter einer großen Anzahl von Füchsen auch einige Wölfe, zu denen wir Heinlein's „Partie aus den bayerischen Alpen" und Starkenborgk's „Ansicht vom Dorwentwatersee in der Grafschaft Kumberland" zählen. Auch Gauermann's „Wirthshaus am Attersee" gehört zu dem Hervorragendsten der Ausstellung. Der leider der Kunst zu früh entrissene Meister verstand es, sein Feld mit echt künstlerischem Geist zu bebauen. Menschen, Thiere und Landschaft sind mit gleich großer Virtuosität in kräftigen, gewandten Zügen dargestellt. — Sonst ist kein Name von Bedeutung in der ganzen, über 300 Nummern enthaltenden Ausstellung vertreten. Auch das Genre weist kein Bild von Belang auf und des „berühmten" Biard's zwei Stücke: „Ankunft einer eng-

lischen Familie in Frankreich" und „Ankunft einer französischen Familie in England", von welchen ersteres die übermäßige Höflichkeit der Franzosen und letzteres die Unhöflichkeit der Engländer charakterisiren soll, streifen so stark ans Fach der Karrikatur, daß sie das Gegentheil der beabsichtigten humoristischen Wirkung hervorbringen. — Aber es ist auch kein Wunder, daß die Kunstausstellungen hier von Jahr zu Jahr gehaltloser werden; das Interesse unserer Residenzler dreht sich um manche Dinge, aber am wenigsten um die Kunst. Die Mittel des Kunstvereins sind zu unbedeutend, und die Privatkäufer kann man am hellen Tage mit Laternen suchen, ohne sie zu finden. Welcher Künstler von irgend einem Rufe zieht da nicht vor, seine Arbeiten einem ergiebigeren Markte zuzuwenden! Das in der „Wiener Zeitung" ausführlich besprochene große historische Gemälde von Professor Rustige: „Der Leichenzug Kaiser Otto III." war 14 Tage hier zum Besten der Künstler-Unterstützungskasse ausgestellt, und erfreute sich, wie Sie das in allen Berichten bestätigt finden, eines ganz außergewöhnlichen Beifalls. Die „Leipziger Illustrirte Zeitung", der die Ehre gebührt, so manches neue treffliche Kunstwerk durch tüchtige Holzschnitte allgemeiner bekannt gemacht zu haben, ist schon damit beschäftigt, dieses Bild ebenfalls zu vervielfältigen, so daß auch Ihnen wenigstens die Komposition zu Gesicht kommen wird.

Kleine Chronik.

Von Berlin aus werden wir, nicht ohne Geräusch, darauf hingewiesen, daß die von uns in letzter Nummer gekennzeichnete Rede des Hrn. v. Quast über Schinkel allerdings auch in den dortigen Zeitungen gerügt worden sei. Wir bekennen hienach bereitwillig in dieser Beziehung unsern Irrthum, freuen uns aber zugleich, aus den Aeußerungen anderer deutscher Journale, z. B. des „Morgenblatts" und der Augsburger „Allgemeinen Zeitung" zu ersehen, daß die öffentliche Meinung sich über jenen Vorfall wirklich in derjenigen Einhelligkeit befindet, welche wir wünschten. Wem es um diese Hauptsache ehrlich zu thun ist, der wird es wohl nicht „überflüssig" finden, wenn auch wir uns bemühten, zur Konstatirung derselben unser Theil beizutragen.

W. Lübke weist in zwei vortrefflichen Aufsätzen der Beil. z. Augsb. „Allg. Zeitg." Nr. 107 und 127 die Hand Peter Vischer's in den berühmten, jedoch bisher niemals gründlich untersuchten Erzbildern der Hofkirche zu Innsbruck mit schlagenden archivalischen und kunstgeschichtlichen Argumenten nach. Wir behalten uns vor, auf die weiteren Ergebnisse dieser interessanten Forschungen bei anderer Gelegenheit zurückzukommen.

Die Handzeichnungen A. Adam's, deren wir in Nr. 3 Erwähnung thaten, sind für das Münchener Kabinet angekauft worden.

Silvio Pellico hat in Saluzzo ein Denkmal erhalten.

Der Verein zur Ausbildung der Gewerke in München veranstaltet für die Dauer der Monate September und Oktober d. J. im dortigen Glaspalast eine kunstgewerbliche Ausstellung, an welcher sämmtliche Mitglieder des Vereins theilzunehmen berechtigt sind. Die Ausstellung ist durch die vom bayerischen Ministerium angeordnete Exposition von Arbeiten der gewerblichen Zeichnungsschulen des Königreichs (vgl. „Recensionen" 1862, S. 187) veranlaßt und soll derselben als Ergänzung dienen. Alle kunstgewerblichen Fächer, auch Produkte aus früheren Zeiten, sind ausstellungsfähig. Die Anmeldungen unterliegen jedoch einer Prüfungskommission. Der späteste Einsendungstermin ist der 15. August. Anmeldungen werden bis Ende d. M. erbeten. Hin- und Rückfracht bis an die bayerische Grenze zahlt der Verein. — Wir wünschen dem Unternehmen, als einem neuen Hebel der allgemeinen kunstgewerblichen Bildung, eine recht lebendige Theilnahme von Seiten der Gewerbsleute und Kunstfreunde.

Das Münchener Schillerstandbild, modellirt von Widnmann und in der dortigen Erzgießerei gegossen, ward am 9. d. M. im Beisein von Schiller's Tochter, der Frau v. Gleichen-Rußwurm, feierlich enthüllt. Unter den zahlreichen Festgrüßen und Reden, mit welchen sich der Hof, die Stadt, der Zweigverein der Schillerstiftung und das freudig bewegte Publikum an der Feier betheiligten, heben wir die weihevollen Strophen Dr. S. Lichtenstein's, gesprochen beim Festmahl in den „Vier Jahreszeiten", besonders hervor. Sie enden nach der A. A. Z. folgendermaßen:

„Du sprachst davon, wie kranken Zeiten
Verjüngung wird durch frische That,
Und wie die Künste dann durchschreiten
Den schönheitstrunkenen Menschenstaat.
In deiner Seele rief es mächtig:
Der Menschengaben Ozean
Erhebe sich, und rausche prächtig
Zum höchsten Ideal hinan."

„Die Stimme, die von deinem Munde
Zu Millionen Hörern quoll,
Durchtöne stets die weite Runde
Wie Glockenerz so tief und voll!
Nach freiem Seelenadel strebe
Die Menschheit stets nach deinem Wort
Und dein erhabnes Bild, es lebe
Im Erze wie im Leben fort!"

In der Pariser Kunstausstellung, welche zugleich mit einer Spezialausstellung für Photographie am 1. d. M. eröffnet wurde, zieht namentlich das Gypsmodell des neuen Opernhauses die Aufmerksamkeit der Besucher an. Der kolossale Bau — die von ihm bedeckte Oberfläche mißt 10,266 Quadrat-Meter — wird sich durch ein großartiges, reich geschmücktes Aeußere und durch zahlreiche technische Verbesserungen auszeichnen, welche der Architekt, Hr. Ch. Garnier, nach sorgfältigem Studium sämmtlicher Theater Europa's angeordnet hat. Dazu gehören z. B. die Verbindung der Logen mit kleinen Salons, breite Gänge und bequeme Treppen, eine genügende Ventilation des Zuschauerraums, endlich ein völlig neues Maschinensystem für die Bühne. — Unter den ausgestellten Gemälden spenden die Blätter dem Porträt des Kaisers von Flandrin das höchste Lob.

Konrad Knoll in München hat die für das dortige Rathhaus bestimmte Statue Heinrich des Löwen, das Ge-

genstück zu der von uns (Jahrgang 1862, Seite 60) besprochenen Bildsäule Ludwig des Bayern, im Thon vollendet und wir freuen uns, auf dieses Werk, als auf eine der bedeutendsten Leistungen der modernen Skulptur, hinweisen zu können. Die Statue mißt etwas über 9 Fuß und zeigt den Gründer Münchens in der kriegerischen Tracht seiner Zeit, mit Kettenpanzer, schöngesticktem Waffenhemd und Löwenhelm, das gesenkte Schwert in der Rechten, in der Linken den Schild. Das ernst blickende Haupt mit der feingebogenen, von mächtigen Brauen überschatteten Nase ist abwärts gerichtet, der linke Fuß tritt etwas vor. Das Ganze fesselt ebenso sehr durch die würdevolle Hoheit der Konception wie durch die lebensvolle, kräftige Durchbildung. Schade, daß die Feinheiten der Knoll'schen Hand — abgesehen von der bedrohlichen Ausführung in Zinkguß — durch die allzuhohe Aufstellung der Statue am Giebel des Rathhauses um ihre Wirkung gebracht werden sollen!

Die Ausführung des Winkelried-Denkmales für Stans ist jetzt nach zweimaliger Konkurrenz dem Bildhauer Schloth in Rom übertragen worden. Derselbe hat sich auch bereits an die Arbeit gemacht und hofft die marmorne Gruppe 1865 vollenden zu können.

Professor Halbig in München arbeitet im Auftrage der Stadt Kelheim die kolossalen Standbilder der Könige Ludwig und Maximilian II. von Bayern. Die Statuen werden in Stein ausgeführt und sollen im Herbst bei der Eröffnung der Befreiungshalle daselbst enthüllt werden.

Lokales.

Die Mai-Ausstellung des österreichischen Kunstvereins wird uns von einem Statistiker folgendermaßen geordnet: Landschaftsbilder und Marinen: 53, darunter 7 Bleistiftzeichnungen und 17 Aquarelle; von den 29 in Oel gemalten Landschaften sind 17 von ausländischen Künstlern; Genrebilder: 16, darunter 2 Aquarelle; die Hälfte der Oelgemälde steuerte das Ausland bei; Bildnisse und Studienköpfe: 13, darunter 1 Aquarell und 1 Oelgemälde von einem Ausländer; historische Gegenstände: 5 Oelbilder, 1 Kohlenzeichnung, 1 Federzeichnung und 2 Aquarelle; Thierstücke: 2, Blumenstücke 2, Architektur 1, Kupferstich 1, plastische Arbeiten 3. — Die Landschaftsbilder nehmen also mehr als die Hälfte der sämmtlichen Ausstellungsobjecte ein; doch wüßten wir darunter, außer einigen hübschen Marinen von A. Hulk und A. Rust in Amsterdam und dem virtuos gemalten Obersee von Ad. Obermüllner kein irgendwie bedeutendes Werk namhaft zu machen. Unter den Figurenbildern zieht ein Künstlergeschichtchen in Folio, „Tizian und Paul Veronese auf der Brücke della Paglia in Venedig" von Anton Zona in Venedig, durch seine venezianischen Reminiscenzen in Stimmung und Kolorit, sowie durch seine tüchtige Behandlung vor Allem die Blicke auf sich. Auch von J. Hübner in Dresden sind wieder eine Anzahl durch Ernst und Noblesse wohlthuend wirkender Bilder kirchlichen Inhalts und ein vortreffliches männliches Porträt ausgestellt. Das bei weitem beste Genrebild ist Friedländer's „Zusprechen", trotz der etwas eisernen Farbe. Wir nennen ferner: G. Gaul's weiblichen Studienkopf, Fr. Schilcher's „Zigeuner", Ch. Webb's „Entdeckter Schatz", von den Aquarellen Ant. Altmann's „Hof in Mödling", endlich den nach Prof. Schmidt's Entwurf ausgeführten Ehrenpokal für Hrn. A. Camesina von Brix und Anders.

Der Verein zur Beförderung der bildenden Künste hat im Lokale des Volksgartens ebenfalls eine „wechselnde" Kunstausstellung eröffnet. Dieselbe umfaßt für dies Mal 43 Werke, darunter 1 plastisches und 2 Aquarelle. Der Preis gebührt wohl unstreitig dem „Abend am Lago Piano in Ober-Italien" von Albert Zimmermann. Doch begegnen wir auch andern Namen von gutem Klang, wie Dobyaschofsky, Selleny, G. Gaul, Friedländer, Ed. Ender u. s. w.

Hauptmann Machold's schöne Composition nach L. Uhland's „Harald" wurde von Herrn von Arthaber für eine würdige Summe angekauft, um in dessen Sammlung neben den Produkten anderer lebender Meister aufgestellt zu werden.

Das Komité für den Bau der Votivkirche beschäftigte sich vor einiger Zeit mit der Frage der Herbeischaffung der erforderlichen Geldmittel zum Weiterbau, da bekanntlich das ganze disponible Vermögen der Kirche schon zu Ende des J. 1862 auf circa 200,000 fl. zusammengeschmolzen war. Wie wir nun vernehmen, soll es im Antrage sein, die zur Vollendung dieses prachtvollen monumentalen Baues erforderlichen Bausummen aus dem Stadterweiterungsfond herbeizuschaffen.

Stephansdom. Wie zu erwarten stand, gehen jetzt — wo Professor Schmidt als Dombaumeister fungirt — die Arbeiten zum Wiederaufbaue des St. Stephansthurmes rasch vorwärts. Alle verfügbaren Kräfte werden diesem Theile der Restauration — der ohne Zweifel der wichtigste ist — zugewendet um in möglichst kurzer Frist damit zu Ende zu kommen und der Stadt damit wieder ihren alten monumentalen Schmuck, ihr eigenthümliches architektonisches Bild zu geben. Treten keine hemmenden Zwischenfälle ein, so dürfte zu Ende des Jahres 1864 der Thurmbau vollendet sein — ein Zeitpunkt, welcher die kühnsten Erwartungen übertreffen würde.

Brunnen auf der Brandstätte. Nahezu ein Jahr ist verflossen, seitdem der Wiener Gemeinderath einen Konkurs für ein Brunnenmodell — bestimmt zur Ausführung auf der Brandstätte — ausgeschrieben hat und seit acht Monaten harren die Konkurrenten einer Entscheidung. Das Schiedsgericht hat zwar bereits sein Urtheil gesprochen, aber es ist noch nicht bekannt, ob es vom Gemeinderathe angenommen wurde. Wir sehen mit Spannung der Entscheidung entgegen und möchten schon gerne wissen, welches Modell zur Ausführung gewählt wurde. Denn man spricht davon, daß auf diesem Miniaturplätzchen, dem ehmaligen Gänsemarkte, — der Austria ein Denkmal gesetzt werden soll!

Briefkasten. 16. April — 15. Mai: ♀ in München: Ist expedirt. — n. in Düsseldorf: Das Weitere nächstes Mal. — E. H. u. A. W. in Berlin: Besten Dank; brieflich mehr. — A. P. in Innsbruck: Wir senden beide Blätter. — F. in Prag: Erhalten. — J. H. und E. in Dresden: Leider für diesmal zu spät.

Redaktion, Druck und Verlag von **J. Löwenthal.**

Beiblatt zu Nr. 5 der Recensionen über bildende Kunst.

Inhalt: Zwei photographische Prachtwerke. — Ein neuer Gliedermann. — Zur Erinnerung an Schinkel. — Kunstliteratur (Semper, Kanitz, Landsberg und Grüner, Meßmer, Zoller). — Novitäten des Kunsthandels.

Zwei photographische Prachtwerke.

* * Während sich die Photographie leider in unsern Tagen immer mehr zu einem „förmlichen Diebsgewerbe" *) auswächst, dessen Helfershelfer das liebe Himmelslicht zu ihrem dunkeln Geschäfte der Plünderung wohlerworbenen artistischen Eigenthumes mißbrauchen, freut es uns doppelt, hier auf zwei Unternehmungen zu stoßen, deren Urheber den Beruf dieser welterobernden Technik, uns neuen originalen Bildungsstoff aus den tausend verborgenen Quellen von Kunst und Natur zuzuführen, wahrhaft begriffen haben und in würdiger Weise durchzuführen verstehen.

Man berichtet uns eben von einem Plan, die Schönheiten der österreichischen Alpenwelt durch photographische Bilder, zu deren Aufnahme sich eine eigene Expedition vorbereitet, den Forschern und Freunden der Natur im weitesten Umfange zugänglich zu machen. Ein Gleiches geschah in Frankreich schon vor längerer Zeit und zwar mit jener ebenso großartigen als ostensiblen Unterstützung des Gouvernements, welche der deutschen Konkurrenz schon so oft den Weg versperrt hat. Hoffentlich gelingt es diesmal den vaterländischen Kräften, dem gefährlichen Gegner die Stange zu halten.

Auf dem Gebiete der Kunst gibt es auch eine Alpenwelt voll großartiger Schönheit und seelenstärkender Lebensfrische, — die Welt der alten Meister in unseren Galerien und Museen, viel besucht allerdings auf den gangbaren Straßen durch das Heer der Touristen, aber in ihren Tiefen und an den Kernstellen des Urgebirges wenig gekannt und oft sogar gefürchtet.

Die Photographie ist eines der Zaubermittel, kraft derer unsere Zeit sich den Riesen der Berge vertraulich zu nähern gewußt hat. Vor ihr thun sich die Pforten der Kabinete, welche dem bescheidenen Kupferstecher lange durch abschreckende Kobolde von Konservatoren verschlossen waren, mit offiziellster Bereitwilligkeit auf. Sie nimmt den vergilbten Blättern in der Zeichnungsmappe ihr staubig bescheidenes Ansehen und leiht ihnen dafür das bestechende Modegraubraun, in welches jetzt alle Schönheiten dieser Welt, wollen sie anders in den Albums und Medaillons der Photographen zu wahrer Popularität gelangen, sich zu kleiden gezwungen sind. Kurz, sie übersetzt die alte Zeit eben in diejenige Sprache, in welcher sie der neuen verständlich wird.

Wir haben unsere Leser bereits vor einigen Monaten auf das Erscheinen photographischer Nachbildungen der werthvollsten Stücke aus der berühmten Kupferstich- und Handzeichnungen-Sammlung des Erzherzogs Albrecht hingewiesen. Dieselben liegen jetzt, unter dem Titel:

> Albrecht-Galerie. Auswahl der vorzüglichsten Handzeichnungen aus der Privatsammlung Sr. k. Hoheit des durchl. Herrn Erzherzogs Albrecht, photographirt von Gustav Jägermeyer, Wien 1863,

in sechs Lieferungen (jede zu fünf Blättern) gesammelt vor, und es wird uns von der Verlagshandlung das Erscheinen von noch 54 gleich starken Heften in Aussicht gestellt, so daß wir im Ganzen 300 der schönsten Pièces der Galerie in diesen trefflichen Nachbildungen besitzen werden.

Die Vervielfältigung der Handschrift, das Facsimiliren der Autographe, das ist eigentlich das Element der Photographie. Sonst in vieler Beziehung überschätzt, vermag sie auf diesem Gebiet es allen andern Vervielfältigungsarten zuvor zu thun, weil keine von diesen den Zügen einer Handschrift, sei sie nun künstlerisch oder schriftstellerisch, bis in die feinen Zufälligkeiten und Nüancen zu folgen vermag, welche der photographische Proceß treu wiederspiegelt. Es wird somit hier nur darauf ankommen, aus der Fülle der vorliegenden Schätze das Rechte, wahrhaft Bedeutende und Schöne auszuwählen, und wir sind sicher, in dem Jägermeyer'schen Werk eine wahre Bereicherung unseres kunstgeschichtlichen Materials und eine Quelle des höchsten Genußes für Kunstfreunde und Künstler zu finden.

Die sechs erschienenen Lieferungen kommen jener Anforderung im Allgemeinen auf die schönste Weise nach. Sie umfassen eine Reihe von köstlichen Blättern

*

*) Wir entnehmen diesen Ausdruck einem scharf und eindringlich geschriebenen Aufsatz im „Unterhaltungsblatt der Münchener Neuesten Nachrichten" (10. Mai d. J.) über den Mißbrauch der Photographie; fast gleichzeitig hat die Wiener photographische Gesellschaft durch eine besondere Eingabe an das Justizministerium diesen Theil der wichtigen Frage über den Schutz des artistischen Eigenthums hoffentlich um einen bedeutenden Schritt ihrer Entscheidung näher gebracht. Es findet sich wohl eine Gelegenheit, darauf prinzipiell zurückzukommen.

aus deutscher, niederländischer und italienischer Schule und geben aus allen dreien sowohl für die Entwickelungs- als für die Blüthe-Zeiten charakteristische Belege. Wir heben als besonders wichtig hervor: die vier datirten Blätter von A. Dürer, darunter das merkwürdige Selbstporträt, auf dem von der Hand des Meisters aus späterer Zeit die Worte stehen: „Daz hab ich im Spigell nach mir selbs kuntirfit im 1484 Jar do ich noch ein Kint was. Albrecht Dürer"; dann fünf Blätter von Rubens, drei von A. van Dyck, darunter die Skizze des „Decius, der die Soldaten anredet", in der Liechtenstein'schen Galerie, ebenfalls drei von Rembrandt, in deren genialer Behandlung man den dämonischen Zauber des Rembrandt'schen Kolorits wieder zu erkennen glaubt; ferner den reizenden Entwurf zu einem Kamin von Bramante, ein Beispiel der liebenswürdigsten Renaissance; endlich die Perlen dieser Abtheilung, Studienblätter Rafael's und Michel Angelo's zu den Gemälden des Vatikan's, der Sixtinischen Kapelle u. A. Unter den Zeichnungen des Ersteren befindet sich auch jenes weltberühmte Blatt, auf welches A. Dürer eigenhändig die Worte schrieb: „1515. Raphahill di Vrbin der so hoch peim Papst ist geacht gewest hat dyse nackete Bild gemacht vnd hat sy dim Albrecht Dürer gen Nornberg geschickt Im sein Hand zw weisen."

Es liegt in der Natur der Sache, daß ein derartiges Unternehmen vorzüglich auf die Theinahme der höchstbemittelten Stände rechnen muß. Möchte sich denn unsere Aristokratie demselben ebenso zugänglich erweisen, als die des Auslandes, namentlich die englische, welche stets bereit ist, an das wahrhaft Kostbare, und gerade weil es viel kostet, ihr Geld zu setzen.

Das zweite photographische Prachtwerk, auf dessen Erscheinen wir die Leser aufmerksam machen wollen, sind die:

Souvenirs de la Galerie Pourtalès. Tableaux, Antiques et Objets d'art, photographiés par Goupil et Cie. Paris 1862.

Unter dem etwas preciös klingenden Titel verbirgt sich eine Auswahl der werthvollsten Stücke der berühmten Galerie Pourtalès in Paris: Gemälde, Antiken und Kunstindustriegegenstände verschiedener Zeiten und Völker in musterhaften Aufnahmen. Diesen Objekten gegenüber hat die Photographie, wenigstens bei strengeren Ansprüchen, einen weit schwierigeren Stand. Sie kann die koloristische Wirkung eines Gemäldes nicht nur nicht wiedergeben, sondern wird sogar in den meisten Fällen etwas ganz Anderes an ihre Stelle setzen. Bei plastischen Werken treten andere Uebelstände ein: die Verschiebung der Verhältnisse, die allzu minutiöse Wiedergabe der Patina mit allen ihren Flecken und Rissen, das Vorwiegen der Reflexe vor dem eigentlichen Kontour u. A. Es gehört hier also noch eine größere künstlerische Sicherheit in der Auswahl der Objekte und in deren Aufnahme dazu, um den harmonischen, befriedigenden Eindruck zu erzielen, den die Goupil'sche Kollektion macht.

Auf den 48 vorliegenden Blättern sind bereits fast alle chefs-d'oeuvre der Galerie vereinigt. Von großen italienischen Meistern finden wir Bellini, Mantegna, Francia, Pinturicchio, Sebastiano del Piombo, Guido Reni u. A., von Niederländern Quintin Messys, Mabuse, Franz Hals, ferner Claude, Champaigne, David, auch Dürer, Holbein, Murillo; die Antike steuert Vasen, Terracotten, prächtige Bronzegeräthe und Statuen bei; die Renaissance ist durch Elfenbeinschnitzereien, Porcellanvasen, Emails und andere Luxuswaaren vertreten. Im Ganzen scheint eine historische Ordnung eingehalten werden zu sollen. Leider fehlt bisher, abgesehen von den Unterschriften, jeder Text; auch über die Maße finden sich keine Angaben. Wir hoffen, daß diesen Mängeln beim Abschluß des Werkes abgeholfen werden wird. Der Werth desselben würde dadurch für den Gelehrten wie für den Kunstfreund um ein Bedeutendes erhöht werden.

Anleitung zum Figurenzeichnen

auf Grundlage eines geometrischen Gliedermanns, mit besonderer Rücksicht auf die Anwendung an Schulen. Von Heinrich Schöpfer, k. k. österr. Hauptmann.

F. P.— Es gereicht uns zum besondern Vergnügen, die obige Anleitung allen Zeichenlehrern, besonders an höheren Bürger-, Real-, Kunst- und Gewerbeschulen auf's angelegentlichste zu empfehlen, da wir uns selbst zu überzeugen Gelegenheit hatten, wie ausnehmend geeignet sie ist, den Unterricht zu erleichtern.

Bekanntlich kommt es bei allem Lernen zumeist darauf an, dasselbe zu einem lebendigen zu machen, wenn es ein fruchtbares werden, mit dem Geist, oder beim Kunstunterricht mit der Phantasie anregend anstatt ertödtend wirken soll. Gerade dieser Grundbedingung alles Unterrichts genügt die Methode Schöpfer's in eben so neuer als überraschender Weise. Bisher zeichnete man meist zunächst nach Vorlegeblättern und dann erst nach geometrischen Körpern, Würfeln, Cylindern ꝛc. Das Zeichnen nach lithographirten und gestochenen Vorlagen

ist aber immer geisttödtend, wie jede Nachahmung, bei welcher man mit genau denselben Mitteln zu demselben Resultat, also zu einer bloßen Reproduktion, zu einer Vervielfältigung anstatt zu einer Neugestaltung zu kommen sucht. — Ferner fängt man gewöhnlich beim Theil an und geht erst spät zum Ganzen über, d. h. man läßt gewöhnlich den Schüler erst Nasen, Ohren, Augen, Köpfe, Hände und Füße zeichnen, dann wagt man sich erst an die Darstellung der ganzen Figur. Genau umgekehrt verfährt nun der Verfasser; er hat das Prinzip, mit dem Ganzen anzufangen und von ihm aus zum Theil überzugehen.

Eben so wie die Methode bei der Darstellung des menschlichen Körpers, ist seine Anschauung desselben im Prinzip von der bisherigen verschieden. Diese legte bisher dem Unterricht hauptsächlich die Anatomie zu Grunde, Schöpfer die Perspektive; er behandelt die Gestalt als einen geometrischen Körper, als eine Art Architektur, bei der es hauptsächlich auf die richtigen Verhältnisse, auf das Wiedergeben der großen Flächen und ihre genaue perspektivische Darstellung ankommt. Ein sorgfältiges Studium der Alten hat ihm gezeigt, welch' ungeheuren Werth diese auf die Perspektive legten, wie Lionardo z. B. sagte: „Beim Zeichnen ist die Perspektive Alles in Allem." Diese Erkenntniß führte Schöpfer nun darauf, sich einen höchst sinnreich eingerichteten Gliedermann zu konstruiren, der die menschliche Gestalt auf eine Anzahl geometrischer Körper reduzirt darstellt. So besteht z. B. der Kopf aus einer Eiform, die Brust aus einem Polygon, die Oberarme aus Cylindern, die Vorderarme und Beine aus Kegeln ꝛc. Sämmtliche Maße gründen sich auf die besten antiken Figuren, die einzelnen Theile sind durch drehbare Kugeln mit einander verbunden, so daß der Gliedermann alle möglichen Bewegungen mit Leichtigkeit ausführt. Beim Unterrichte lernt nun der Schüler jene geometrischen Körper erst im Einzelnen perspektivisch richtig zeichnen und geht dann sofort zur Darstellung der ganzen Gestalt über. Diese Methode hat nicht nur den Vortheil, die Phantasie ausnehmend anzuregen, da der Schüler sich unwillkürlich immer einen Menschen hineindenken wird, sondern auch den noch größern, ihm das Studium aller möglichen Verkürzungen ganz ungemein zu erleichtern, da er immer den Durchschnitt und die großen Flächen, die Hauptkonstruktion der Figur vor Augen hat. Hat der Schüler den Gliedermann vollkommen inne, so daß er ihn in allen möglichen Stellungen mit Leichtigkeit perspektivisch richtig zeichnen kann, so geht er erst zur Zeichnung wirklicher Figuren über, indem er immer diese Eintheilung zu Grunde legt, die ihm das Verständniß der schwierigsten Stellungen ganz überraschend erleichtert.

Wir hatten Gelegenheit, eine Anzahl von Zeichnungen zu sehen, die u. A. ganz ungebildete Bauern und Handwerker kurze Zeit, nachdem sie Schöpfer's Unterricht genossen, gemacht hatten, und waren erstaunt, mit welcher Kühnheit und Sicherheit sie an die Darstellung der schwierigsten Verkürzungen gegangen waren und sie glücklich bewältigt hatten, weil ihnen eben der ganze Bau, das große Gerüst der menschlichen Gestalt durch Schöpfer's Methode geläufig gemacht worden war. Dieselbe hat daher auch in den Münchener künstlerischen Kreisen den ungetheiltesten Beifall gefunden; so haben z. B. Meister wie Kaulbach, Schwind, Piloty ihre vollkommene Uebereinstimmung mit dem Prinzip derselben ausgesprochen und der Vorstand der Schule des dortigen Vereins zur Ausbildung der Gewerbe so wie der Vorbereitungsklasse für die Akademie, Dyck, hat sie sofort versuchsweise eingeführt. — Aber auch ausgebildeten Künstlern möchten wir die Anschaffung des Schöpfer'schen Gliedermanns bestens empfehlen; sie werden ihn für eine Menge von Zwecken vortrefflich verwendbar finden.

So können sie z. B. an ihm jeden Augenblick sehen, ob ein Mensch in dieser oder jener Stellung stehen kann, ob eine Fläche im den Schatten oder an's Licht kommt, wo die Falten eines Gewandes nothwendig laufen, ein Schlagschatten fallen muß. Da die sinnreiche Konstruktion der Figur es erlaubt, frei zu stehen, und fast jede Bewegung auszuführen, so hat sie große Vortheile vor den gewöhnlichen Mannequins voraus und theilt als ein bloßes architektonisches Gerüst, gewissermaßen als die rein mathematische Formel einer Figur, nicht ihr widerwärtiges Aussehen, sondern wirkt im Gegentheil wie alles nur Skizzirte höchst anregend auf die Phantasie. Der ungemein billige Preis, zu welchem der Erfinder sein Werk zugänglich zu machen gedenkt, macht überdies einem Jeden die Anschaffung leicht möglich. *)

Dem Erfinder aber wünschen wir, daß er in seinem Vaterlande eben die Anerkennung finden möge, die ihm in München wenigstens in reichem Maaße zu Theil ward. Er ist ein geborner Künstler, wenn ihm

*) So viel wir wissen, steht Hr. Schöpfer mit einer Wiener Kunsthandlung bereits in Betreff der Publikation des Werkes in Unterhandlung. Wir werden von dem zu hoffenden günstigen Abschlusse derselben unsere Leser in Kenntniß setzen.
A. d. R.

auch erst eine Kugel bei Novara auf etwas unsanfte Weise die nöthige Muße zu den sehr eingehenden Studien, die er in Rom und anderwärts gemacht, verschaffen mußte.

Zur Erinnerung an Schinkel.

Aus Schinkels Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen. Mitgetheilt von A. Freih. von Wolzogen III. Band. Berlin 1863.

W—n. Die beiden ersten Bände von Schinkel's Nachlaß, welche der Schwiegersohn des großen Meisters im vorigen Sommer herausgegeben, sind in biographischer Hinsicht von großer Wichtigkeit. Es wurde uns darin besonders der bedeutende und liebenswürdige Mensch vorgeführt, und vor Allem in den Briefen und Schilderungen seiner ersten italienischen Reise, welche der eben in's Leben hinaustretende Jüngling unternahm, fesselte uns die begeisterungswarme Jugendfrische, die in ihren einfachen Aufzeichnungen alle Hoheit des Genius offenbart. Der vorliegende dritte Band ist weniger für die Persönlichkeit des Mannes, als für Geist und Wirksamkeit des Baumeisters von Interesse. Auf das Tagebuch seiner im königlichen Auftrag unternommenen Reise nach Frankreich und England vom Jahre 1826 folgen 39 Schriftstücke aus Schinkel's amtlicher Korrespondenz, die von der Größe seiner Ideen, von den Hindernissen und Kleinlichkeiten, die sich ihm in den Weg stellten, von dem Muthe und der ungebrochenen Kraft Zeugniß ablegen, welche ihn bei aller Verkümmerung seiner schönsten Entwürfe so Bewunderungswürdiges hervorbringen ließen. Eines namentlich hebt ihn hoch empor über alle Baukünstler der Neuzeit: daß er stets das Ganze der Kunst im Auge hatte. Eine größere architektonische Schöpfung dachte er sich als den Centralpunkt aller höheren Kunstbetriebsamkeit des Landes; alle vorzüglichen Künstler sollten daran arbeiten, um ein derartiges Monument sollte der Staat Alles concentriren, was er sonst für Gewerbe und Künste thun wollte (Seite 194 und 200). So entstanden die Kunstschöpfungen des klassischen Alterthums, so baute das Mittelalter seine Dome. Solche Aufgaben sind eine wohlthätige praktische Schule, in der die Kunst weiter kommt als durch hundertjärige Lehre auf Akademien. So spricht er sich in der Eingabe aus, welche sein Projekt einer Kathedrale auf dem Leipziger Platze zu Berlin als Denkmal der Befreiungskriege begleitet; aus diesem Sinne gingen seine wunderbaren Entwürfe zum Königspalast auf der athenienſischen Akropolis und zum Schloß Orianda in der Krim hervor. Freilich blieben diese schönen Entwürfe unausgeführt, aber die Idee, welche sie beseelte, strebte er wenigstens annähernd in den Gebäuden durchzuführen, deren Verwirklichung ihm vergönnt war. Im Schauspielhause und im Museum zu Berlin sicherte er der Plastik und Malerei eine umfassende Mitwirkung und veredelte das Handwerk, indem er es nach seinen bis in jedes Detail fein durchdachten Vorbildern arbeiten ließ.

Um dies recht zu würdigen, muß man in Erwägung ziehen, mit welcher Anstrengung er die Bewilligung seiner Entwürfe dem nüchternen, sparsamen Könige abringen mußte. Für die Kämpfe, welche er in künstlerischen Angelegenheiten zu bestehen hatte, sind vor Allem die Verhandlungen über den Berliner Museumsbau bezeichnend. Zur Aufnahme der Kunstsammlungen wollte man das alte Akademiegebäude ausbauen und vervollständigen. Schinkel sah ein, wie dies nur Stückwerk geben könnte, und faßte die Idee, das Museum dem Schlosse gegenüber am Lustgarten zu errichten, indem er durch Verlegung des Flusses den Baugrund schuf, dem Gebäude den schönsten Platz in der Stadt anwies und diesem Platze durch das prächtige Gebäude den würdigsten Schmuck gab. Trotz des bedeutenden Eindrucks, den sein Projekt der Majorität der Kommission machte, erhoben sich kleinliche Widersprüche, namentlich von Seiten des Archäologen Hirt, welcher die große mittlere Rotunde, die schöne Säulenhalle der Hauptfront, den hohen Unterbau für überflüssig und zu kostspielig erklärte, wohl wissend, wie schwer der letzte Grund an höchster Stelle in's Gewicht fallen würde. Mit aller Kraft mußte Schinkel geltend machen, daß ein solcher Entwurf ein Ganzes sei, dessen Theile so genau zusammenhiengen, daß darin nichts Wesentliches geändert werden könne, ohne aus der Gestalt eine Mißgestalt zu machen (Seite 244). Durch alle Instanzen, bis zum Immediatbericht an den König, verfolgte Hirt seinen Kampf gegen Schinkel's große Ideen, den er übrigens, gütig genug, immerhin „einen talentvollen und gewandten Architekten" nannte, bis endlich der Rath Einsichtsvollerer durchdrang. Einen Flecken indeß vermochte Jener dennoch dem schönen Gebäude anzuheften, die Inschrift im Barbarenlatein, welche trotz der heftigsten Widersprüche aller Männer der Wissenschaft bis auf den heutigen Tag stehn geblieben ist. — Wie Schinkel haushalten mußte und hauszuhalten wußte, recht im Gegensatze zu den Baumeistern König Ludwig's von Bayern, die aus dem Vollen zu wirthschaften und in Architektur zu schwelgen gewohnt waren, geht aus der Nachricht hervor, daß der gesammte Museumsbau

mit der edlen Ausstattung seines Innern, der Erwerbung des Terrains und Herstellung des Baugrundes, den Ufer- und Brückenbauten, — selbst die Restauration des alten Akademiegebäudes miteingeschlossen, — wenig mehr als 800,000 Thaler gekostet hat.

Den kostbarsten Inhalt des Buches bilden einzelne Aussprüche und Bemerkungen Schinkels, theils Vorarbeiten zu dem größeren architektonischen Lehrbuch, dessen Zeichnungen das Schinkelmuseum in Berlin aufbewahrt, theils zufällige Aufzeichnungen über Kunst, wahrhaft goldene Worte. Er dachte und sprach ebenso groß über die Kunst, wie er in ihr schuf. Er stand so hoch als Künstler, weil er die Kunst so hoch stellte. Die höchste Feinheit in der Ausbildung eines freien Gedankens, sagt er, kann nur in der bildenden Kunst erreicht werden. Sie schließt vollkommen ab, hat aber die ganze Welt in sich, bezogen auf das Eine, was dargestellt werden soll. Die Kunst jedoch ist nichts, wenn sie nicht neu ist, das heißt praktisch darauf ausgeht, den sittlichen Fortschritt im Menschen zu fördern. Sittlich ist die schöne Kunst schon darum, weil sie jedem Gegenstande die ursprünglichste Seite abzugewinnen, ihn auf die letzte nothwendige Einheit und Eigenthümlichkeit seiner Wesenheit zurück zu führen sucht; dies Streben nach höchster Wahrheit, höchster Wesentlichkeit bewahrt sie allein schon vor Trug, Schein, halber Wahrheit, die sich so leicht in die menschlichen Handlungen einschleichen. Die Kunst ist zur höheren sittlichen Ausbildung des Menschen unerläßlich. Deshalb ist Bilderstürmerei der krasseste Ausbruch von zur Barbarei herabgesunkener Menschennatur, deßhalb liegt Gleichgiltigkeit gegen die Kunst schon nahe an Barbarei. Zum vollkommenen Zustande gehört reelle Lebendigkeit, Regsamkeit; Phlegma ist ein sündhafter Zustand für den, welcher in Zeiten der Bildung lebt, ein thierischer für den, welcher in Zeiten der Barbarei lebt. Nur wo man Neues schafft, ist man wahrhaft lebendig. Ein Prinzip, welches das höhere geistige Leben hemmte, hat man in der Geschichte nie glänzen gesehen. Die wahre Kunst, diese nothwendige Bedingniß des vernunftgemäßen Menschenlebens, ist der schroffe Gegensatz zur Mode, welche immer ein Zeichen von Mangel an Freiheitsbildung ist, weil jeder unvernünftige Einfall Mode werden kann. Nur was die edelsten Kräfte gekostet hat, nur das ist Kunstwerk. Selbst dem Meister darf es nicht zu leicht werden; wo er nichts Neues erstrebt hat, ist er trotz seiner Fertigkeit und des Auskramens angeübter Formenschönheit seiner selbst nicht würdig, weil er der Welt etwas Höheres hätte erringen können. — Weil Schinkel als Mensch so edel war, war er als Künstler so groß; weil er in der Kunst das Sittliche erkannte, stand er im Leben so rein da. Noch ein Wort von ihm zum Schluß: Der Mensch bilde sich in allem schön, damit jede von ihm ausgehende Handlung in Motiven und Ausführung schön werde. — Dann fällt für ihn der Begriff der Pflicht in dem gröberen Sinne ganz fort, und er handelt überall in seligem Genuß, der die nothwendige Folge des Hervorbringens des Schönen ist. Mit andern Worten: Jede Handlung sei ihm eine Kunstaufgabe!

Kunstliteratur.

Der Styl in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. Von Gottfried Semper. II. Bd. 1. — 7. Lief. Stuttgart 1862. Verl. von Fr. Bruckmann.

M.- Wir dürfen bei unsren Lesern die Bekanntschaft mit dem Semper'schen Buche voraussetzen, einem Werke, das ohne Frage zu den bedeutendsten Erscheinungen der Kunstliteratur gehört. Schon der erste, 1860 erschienene Band, der die textile Kunst im weitesten Umfange behandelt, zeigte Plan und Behandlungsweise des Verfassers, gab die Gewähr einer ebenso durch gründliche Gelehrsamkeit wie durch künstlerischen Feinsinn und Scharfblick getragenen Darstellung. Wenn wir die Ausdrucksweise des Verfassers im Interesse seines Buches etwas klarer, lesbarer, nicht so stark durchwebt mit Fremdwörtern wünschten; wenn wir mit manchen in's Kunstarchäologische hineingreifenden Auffassungen im Einzelnen nicht einverstanden waren; wenn wir endlich an einem der wissenschaftlichen Bedeutung des Werkes nicht würdigen Ausfall gegen den damals schon verstorbenen Kugler ernsten Anstoß nehmen: so konnten wir uns doch nicht verhehlen, daß im Ganzen und Großen diese Arbeit Semper's eine epochemachende für den weiteren Fortgang der Kunstgeschichte zu werden verspricht. Es lag nahe, seine Darstellung mit der allerdings tief gelehrten, im Style noch viel abstruseren, ja geradezu abstoßenden in C. Böttticher's Tektonik der Hellenen zu vergleichen, und da konnte keinen Augenblick Zweifel darüber walten, daß in wahrhaft künstlerischer (und zugleich wissenschaftlicher) Begründung, namentlich aber in natur- und sachgemäßer, dadurch denn auch fruchtbringender Auffassung Semper der weit überlegene ist. Denn Böttticher's Betrachtungsweise erscheint gleichsam als die wissenschaftliche Parallele zur neueren Berliner Architektur. Beide haben ihre Stärke in der Feinheit des Details, während ihnen für die Auffassung im großen Ganzen Wesentliches abgeht. Man wird Vieles von Böttticher's Erklärungen der zierlichen Einzelformen griechischer Architektur als richtig und fein empfunden aufnehmen, ohne sich verhehlen zu können, daß für die Grundauffassung der gesammten Konstruktion subjektive Conjektur einen zu weiten Spielraum gewonnen hat. Wenn gleichwohl dieses Alles mit bewundernswerther Zuversicht als untrügliche Wahrheit hingestellt wird, so dient das

nur noch mehr dazu, Böttticher als Dogmatiker zu bezeichnen, indeß Semper durch seine Arbeit sich als bedeutender Theoretiker hinstellt.

Allerdings thut auch er den Thatsachen hie und da Zwang an, aber nicht in Hauptpunkten, sondern nur in der Anwendung seiner Anschauung auf bestimmte einzelne Fälle. Außerdem sind dies mehr archäologisch-kunstgeschichtliche Streitfragen, die wohl von der ästhetischen Grundanschauung berührt werden, ohne jedoch eine wesentliche Rückwirkung auf diese zu üben. Es wäre aber Unrecht, bei einem Werke von solcher Bedeutung sich an Details untergeordneten Ranges zu sehr zu stoßen, da hier die entscheidende Frage sich so stellt: was bringt Semper's Buch als „praktische Aesthetik" dem Techniker, Künstler und Kunstfreunde an positiven Aufschlüssen?

Da läßt sich nur antworten: eine Stylleh̃re, die überall von den natürlichen Voraussetzungen allen technischen Schaffens ausgeht; die aus der Beschaffenheit des Materiales, aus den Prozessen der Bearbeitung, aus den Bedürfnissen verschiedener Art jene Regeln entwickelt, auf denen allein ein kunstgemäßes Verfahren beruht. Man sollte meinen, Nichts sei einfacher. Aber was bei den „uncivilisirten" Völkern, was in allen naiven Epochen der Entwicklung als unmittelbarer Erguß einer natürlich richtigen Empfindung in jedes Werk der Technik fließt, das ist unserem Zeitalter der Reflexion und der kunsthistorischen Allwissenheit (?) gründlich abhanden gekommen.

Unsre Zeit hat kein künstlerisches Glaubensbekenntniß mehr, als das der Willkür, der Konfusion. Von allen Seiten dringen die Gespenster abgeschiedener Kunstepochen auf sie ein, erfüllen ihren Kopf mit einem bunten Allerlei und treiben sie zu praktischen Anwendungen des so Erschauten, die meistens den Charakter verworrener Träume annehmen. Kommt dazu nun noch der zügellose Naturalismus, das von der Chemie und den übrigen Wissenschaften massenhaft hervorgeforderte neue Material und endlich die launische Herrschaft der Mode, so darf man sagen, der kunsttechnische Hexensabbath habe seinen Kulminationspunkt erreicht, und es sei ernstlich an Umkehr zu denken.

Die Spuren solcher heilsamen Reaktion sind denn auch wirklich bereits zu merken, am bedeutendsten in gewissen Branchen bei Franzosen und Engländern. Die großen Ausstellungen haben im letzten Dezennium vortheilhaft gewirkt, und man darf es aussprechen: daß diejenige Nation in der Weltkonkurrenz schließlich den Sieg davontragen wird, die zuerst mit Konsequenz aus der Stylloſigkeit zu einer kunstgemäßen Behandlung durchdringt. Da wir aber die unzubeirrende Naivetät der Empfindung für das natürlich Angemessene verloren haben, so bedarf es als Fundament einer wissenschaftlich begründeten Stylleh̃re; und das ist es, was ein ebenso künstlerisch genialer wie gelehrter Meister in dem vorliegenden Werke bietet.

Die sieben bis jetzt uns zugekommenen Lieferungen des II. Bandes erörtern die Keramik (Töpferkunst) und bringen den größeren Theil der Tektonik (Zimmerei im weitesten Sinne). Den Ausgangspunkt bildet die Betrachtung des Zweckliche-Formellen, also bei der Keramik eine Erörterung und Eintheilung der Gefäße lediglich nach ihren verschiedenen Bestimmungen. Daran erst reiht sich in zweiter Linie die Betrachtung der zur Töpferei verwendeten Stoffe und des Einflusses, den diese und die Benutzung der technischen Hülfsmittel (der Scheibe) auf die Gestaltung der Formen gewinnen. Die Unterschiede des ältesten (indogermanischen), des griechischen und des italischen Töpferstyls werden eindringlich und unterstützt von trefflichen, dem Text eingefügten Illustrationen, entwickelt. Dann folgt eine Abhandlung über neuere Töpferei, über Fayence, Steingut, Porzellan und Glas. Hier ist besonders die Fülle scharfsinniger Beobachtungen von größter Bedeutung; die Nachweisung der stylistischen Bedingungen aus den Eigenschaften des Materiales und des aus diesen wieder sich ergebenden technischen Verfahrens muß für Künstler und Techniker, für Fabrikanten namentlich, wenn sie sich auf ihren eigenen Vortheil verstehen, die ersprießlichsten Resultate hervorbringen.

Im 7. Hauptstück beginnt sodann die Behandlung der Tektonik (Zimmerei) mit Betrachtung des Allgemein-Formellen. Die Konstruktion wird auch hier zuerst in ihre Elemente aufgelöst, um das aus der statischen Funktion der einzelnen Theile sich ergebende Stylgesetz zu entwickeln. Hier finden sich namentlich über Gitterwerk (Geschränk) und Stützwerk (Säule, Stele, Dreifuß, Kandelaber) zahlreiche feine Bemerkungen. Daran schließt sich im 8. Hauptstück das Technisch-Historische der Tektonik, worin zunächst die Stabkonstruktion aus Holz durch alle Epochen der antiken und mittelalterlichen Kunstentwicklung übersichtlich dargelegt wird. Was hier gelegentlich über das Wesen der klassischen Kunst, was dann namentlich über und gegen den Schematismus der Gothik gesagt wird, ist so tief begründet und so schlagend, daß, wenn im künstlerischen Leben einzig die Ueberzeugungen einander gegenüberständen, das Schicksal der modernen Gothomanie ein für allemal entschieden wäre.

Soviel für diesmal von einem Unternehmen, dessen weiterem Fortgange wir mit gespanntem Interesse entgegensehen. Dies ist, wir wiederholen es, der einzige Weg, um wieder zu einer gesunden Technik zu gelangen und die reichen Hülfsmittel, welche heute der Weltverkehr und die riesenhaft fortschreitenden Naturwissenschaften darbieten, stylvoll zu verwenden. Wenn auch die Ausdrucksweise des Verfassers manchmal an Schwerfälligkeit leidet, so ist man dafür reichlich entschädigt durch die eigentlich wichtigen, entscheidenden Stellen der Erörterung, in denen man durch Prägnanz, lichtvolle Klarheit und zutreffende Feinheit des Ausdruckes fortwährend zu lebendiger Aufmerksamkeit gefesselt wird.

F. Kanitz. Serbiens byzantinische Monumente. Wien. Druck und Verlag der Staatsdruckerei. 1862.

S.— Als die Serbenstämme im XI. Jahrhundert in den Gebieten zwischen der Save, Donau und dem adriatischen Meer ein neues Reich begründeten, wandten sie sich der morgenländischen Kirche und Byzanz zu, von wo sie das Christenthum empfangen hatten. Eine glänzende Reihe geistlicher und weltlicher Oberhäupter wetteiferten in der Gründung prachtvoller Kirchen und Klöster zur Verherrlichung des neuen Glaubens. Der hochwichtigen Rolle, welche diese Freistätten der Religion zu allen Zeiten in der Geschichte Serbiens spielten, kommt jedoch leider an Größe die Unkenntniß gleich, welche über die Einzelgeschichte derselben obwaltet. Wenige fragmentarische Daten einiger Gelehrten abgerechnet, sucht man vergebens in kunstge-

schichtlichen Werken nach Aufschlüssen über diese Monumente.

Diese Betrachtungen bestimmten den rühmlichst bekannten Ethnographen und kunstvollen Zeichner F. Kanitz nach seiner Bereisung Serbiens und der angränzenden Länder dazu, aus seinen reichen wissenschaftlichen Materialien die auf die historischen Monumente bezüglichen Zeichnungen und Daten in dem vorliegenden Werke zu vereinigen. Der Verfasser stellt sich in demselben die Aufgabe, in möglichster Gedrängtheit durch Wort und Bild einen übersichtlichen Blick auf die Gesammtheit der Monumente Serbiens zu ermöglichen, die charakteristischen Eigenthümlichkeiten derselben zu beleuchten, den engern Zusammenhang dieser Denkmäler mit den Traditionen der byzantinischen Bauweise zu b gründen und die oft auffallend hervortretende, höchst interessante Einwirkung occidentaler Einflüsse auf dieselben festzustellen.

Diesem Vorhaben hat der Verfasser nach jeder Seite hin in ausgezeichneter Weise Genüge geleistet. Obgleich er ohne irgend eine Vorarbeit an sein Werk gehen und erst mit unermüdlichem Fleiß und Eifer die Zeichnungen der einzelnen Denkmäler anfertigen mußte, hat er dennoch einerseits eine klare und systematische Beschreibung der serbischen Kunstdenkmäler und ihrer Beziehung zur allgemeinen Kunst- und Staaten-Geschichte geliefert und hiedurch eine fühlbare Lücke in der Literatur auszufüllen begonnen, anderseits durch eine lebendige und am passenden Orte schwungvolle Darstellung, welche ebenso den der Architektur und der Geschichte kundigen, als den steinfühlenden Mann kennzeichnet und durch die vorzüglichen, theilweise kolorirten Zeichnungen der einzelnen Monumente ein Werk geschaffen, welches jeder Gebildete nur mit großer Befriedigung aus der Hand legen wird.

Er beginnt mit einem allgemeinen kunstgeschichtlichen Ueberblick und behandelt sodann erstens den kunstgeschichtlichen Theil der Monumente, in welchem von der Anlage und Konstruktion, sowie von der äußeren und inneren Dekorirung der Denkmäler gesprochen wird, und zweitens den topographisch-historischen Theil, in welchem die Schicksale der Klosterkirchen zu Semendria, Ravanica, Manassia, Žiča, und Studenica und der Kirche in Kruševač von ihrer Gründung im XI. und XII. Jahrhundert bis zu der traurigen Renovirung in der neuesten Zeit beschrieben werden. Aus diesem Theile erfahren wir, daß die Kirche zu Ravanica unter Kaiser Karl VI. renovirt wurde. Bei den Kirchen in Ravanica und Žiča bespricht der Verfasser die schönen, theilweise noch erhaltenen Fresken und erkennt in denen zu Žiča unleugbare abendländische Einflüsse. Ein eigener Abschnitt gibt eine genaue Uebersicht über den Bilderecyklus in der großen Kirche zu Studenica. Das Kloster Manassia nennt Kanitz eine der merkwürdigsten Bauten Serbiens, vielleicht Europas: „Ich fand, sagt er, in Manassia ein mittelalterliches Schloß, unberührt von restaurationssüchtiger Hand, welches in aller Urspünglichkeit uns die stolzen Bauten vergangener Jahrhunderte vergegenwärtigt. Das Schloß, das die Kirche umgibt, ist von 12 krenelirten, durch Mauern mit einander verbundenen Thürmen gebildet, deren einer, alle andern hoch überragend, als Wartthurm gedient haben möchte. Jeder einzelne Thurm ist wieder von einem krenelirten Vorwerke und alle insgesammt von einer Mauer umgeben."

Die beigegebenen Tafeln, 12 an der Zahl, bieten in trefflicher Weise die Ansichten und Grundrisse der genannten 6 Kirchen und architektonische Details der Kirchen in Ravenica, Kruševač, Žiča und Studenica, unter welchem die schöne Façade in Kruševač und die reiche architektonische Gliederung des Portales in Studenica besonders zu erwähnen sind. — Die Ausstattung ist ebenso gediegen als prachtvoll.

Das grüne Gewölbe zu Dresden. Eine Folge ausgemählter Kunstwerke dieser Sammlung nach den Zeichnungen von R. Seidemann und C. Mohn mit erklärendem Texte des Major Baron von Landsberg, erstem Direktor des grünen Gewölbes, herausgegeben von Ludwig Gruner. Dresden 1862. XXVIII Tafeln mit Text, 4°.

—w. Diese glänzend ausgestattete Publikation bietet eine Auswahl der hervorragendsten Kunstschätze des Dresdener grünen Gewölbes, vorzugsweise aus der Spätrenaissance- und Rococozeit, in Radirungen und chromolithographischen Abbildungen, welche, wie wir aus dem Titel folgern, unter Aufsicht von L. Gruner, dem bekannten Herausgeber der „Specimens of ornamental art" u. a. W., angefertigt und von dem ersten Direktor der Sammlung, Hrn. Major v. Landsberg mit erklärendem Texte versehen sind. Die chromolithographischen Tafeln sind wahre Meisterwerke des Farbendrucks, wie sich dies von der weltberühmten Anstalt von Storch und Kramer in Berlin erwarten ließ. Der Glanz des Goldes und der Edelsteine, das warme Weiß des Elfenbeins, das Schillern der Perlmutter und die Farbengluth der Emaillirung, Alles erscheint mit einer Treue und Eleganz wiedergegeben, welche kaum hinter dem Eindrucke der Natur, geschweige dem einer kolorirten Zeichnung zurückbleiben. Nur bei wenigen Darstellungen vermißten wir etwas von der vollen plastischen Wirkung der Objekte. Vielleicht wäre es in dieser Beziehung vortheilhafter gewesen, wenn man statt der häufigen dunklen Hintergründe, von denen die Gegenstände sich schwer abheben, durchgängig helle gemacht hätte, wie es z. B. auf Taf. V und VII sehr zum Vortheil dieser Abbildungen geschehen ist.

Der Text bildet gegen die musterhafte Behandlung der Tafeln einen auffallenden Kontrast. Wir sind keine Freunde breiter Ausführlichkeit, namentlich nicht in Werken, welche, wie dieses, auch für weitere Kreise und für Praktiker berechnet sind. Aber hier scheint uns denn doch des Guten zu wenig geschehen zu sein. Die kunsthistorischen Bestimmungen des Majors v. Landsberg erreichen kaum das Niveau des gebildeten Dilettantismus, wie wenn derselbe z. B. das Trinkgeschirr in Gestalt einer Muschelltragenden Herme (Terme ist wohl nur ein Druckfehler?) auf Taf. XXIV dem kurfürstl. Hofjuwelier J. Melchior Dinglinger zuschreiben will, „der sich im mythologischen Rococco gefiel", wie der Erklärer als einzigen Beleg für diese Ansicht hinzufügt. Und noch ungehöriger erscheinen uns die sonstigen Schnörkel und Winke mit denen Hr. v. Landsberg seine dürftigen sachlichen Notizen verbrämt hat, z. B. folgender Passus zu der kleinen Elfenbein-Porträtfigur des „als Theosoph und Mystiker bekannt gewordenen Jakob Böhme" auf Taf. XXI: „Seine Schriften

sind heute noch, von denen, welche seine Ansichten theilen, geschätzt, außerdem von Wenigen nur verstanden " Der Werth der Publikation wird hiedurch indessen kaum geschmälert; dieselbe wird unsern Technikern und vornehmlich den kunstgewerblichen Schulen als Mustersammlung von großem Nutzen sein können.

Sammlung alt-, ober- und niederdeutscher Gemälde. Eine Auswahl photographischer Nachbildungen aus der ehemaligen Boisserée'schen Galerie, jetzt in der kgl. Pinakothek zu München. Mit einer geschichtlichen Uebersicht der altdeutschen Malerei von J. A. Meßmer. München, Cotta, 1862. 1. u. 2. Lieferung.

W—n. Als die Gebrüder Boisserée ihre Sammlung in Lithographien von Strixner herausgaben, wurde die Kenntniß dieser herrlichen Kunstwerke in erfreulichem Maße durch ganz Deutschland verbreitet, leider wanderten aber zugleich die unsinnig falschen Künstlernamen, mit welchen die Besitzer ihre Schätze zu taufen wagten, in die Welt. Jetzt, wo das Interesse für diese Kunstepoche immer mehr zugenommen hat und wo die Photographie jede Vervielfältigung leicht macht, ist eine neue Ausgabe der Boisserée'schen Sammlung, welche dem Standpunkt der heutigen Kritik und Wissenschaft entspricht, an der Zeit, und der Cotta'schen Buchhandlung gebührt das Verdienst, dies empfunden zu haben. Nur hätte sie sich diese Aufgabe nicht allzuleicht machen, die Photographien nicht blos nach den vorhandenen Lithographien anfertigen sollen. Letztere, welche bei ihrem Erscheinen mit allem Fug volle Anerkennung fanden, entsprechen unsern jetzigen Anforderungen durchaus nicht mehr. Man hätte sich die Schauer'schen Photographie-Albums und vor Allem den Genter Altar der van Eyck zum Muster nehmen sollen, bei welchem, mit größerem Aufwand von Mühe, Kosten und Liebe zur Sache, ganz Anderes erreicht ist. Ungleich mehr Lob verdient der Text. Der Verfasser, wenn ihm auch eine ausgedehntere eigene Anschauung zu fehlen scheint, bringt ein feines Verständniß und eine genaue Bekanntschaft mit der neusten Kunstliteratur, mit den Forschungen von Schnaase, Passavant, Waagen und Hotho mit. Letzterer vor Allen scheint auf den Autor von großem Einfluß gewesen zu sein, selbst hie und da im Styl. So weit der Text vorliegt, fesselt uns in ihm besonders die sinnige Auffassung des Gegenstandes.

Leopold Robert. Sein Leben, seine Werke und sein Briefwechsel, nach Feuillet de Conches von Edmund Zoller. Hannover 1863. 8.

— t—. Es ist nicht wahr, daß wir Deutschen, wir „Kosmopoliten", mit dem geistigen Leben der „einseitigen" Franzosen gar sonderlich besser vertraut sind, als sie mit dem unsrigen. Während man sich in Frankreich das Beste unserer Gelehrtenliteratur durch Uebertragung anzueignen pflegt, übersetzen wir fast nichts als Romane und sogenannte „feine" Lustspiele. So kommt unser Volk den Franzosen meist wie eine Nation von lauter Wagner's vor, während Manche unter uns sich den Pariser nicht ohne Morgue und Loretten denken können. Mit der Kunst ist es kaum besser bestellt. Paris ist ein viel zu mächtiger kaufmännischer Magnet und unsere Kunsthändler und Kunstvereine sind fast alle von einem viel zu engen Gesichtskreise, als daß den französischen Künstlern Lust erweckt werden könnte, ihre Werke en masse nach Deutschland zu senden. Wenn wir das tüchtige, ernste Schaffen der französischen Meister besser kennen wollen, müssen wir dieselben an der Quelle aufsuchen. Unter diesem Gesichtspunkt ist uns die biographische Skizze, welche Dr. E. Zoller dem Französischen des Feuillet de Conches nachgezeichnet hat, eine sehr willkommene Gabe. Sie entwirft ein feines kritisches Gesammtbild von dem berühmten Maler der „Schnitter", der „das Genre", mit Vischer zu reden, „bis zur Wirkung des Heroischen und Historischen erhöht hat", und läßt uns zugleich in die Entwickelungsgeschichte dieses edlen unglücklichen Herzens die tiefsten Blicke thun. Die Behandlung soll keine streng wissenschaftliche sein; sie bietet indeß auch dem Kunsthistoriker durch die reichen brieflichen Beilagen und das chronologische Verzeichniß der Werke Robert's willkommene Materialien. Vorausgeschickt ist eine Charakteristik Robert's von Heinrich Heine, welchem bekanntlich das Verdienst gebührt, den Meister zuerst in Deutschland bekannt gemacht zu haben. Das Büchlein sei vor Allem unsern Künstlern bestens empfohlen!

Novitäten des Kunsthandels.

Friedrich der Große. Kniestück. Nach Bause in Holz geschnitten. Kl. Folio. Oval. Chines. Papier. 12 Sgr. Wilfferodt in Leipzig.

Thiergruppen aus der Alpenwelt von J. Challande. Enth. 5 Bl. in Holzschnitt: Bärengruppe, Gemsen Lämmergeier, Luchse, Steinhühner. Kl. qu. Fol. Tondruck. In Umschlag 2 Rthr. 12 Sgr. Fiala in Bern.

Verzierungskunst. Muster von Verzierungen in allen Stylen und Zeitaltern nach den Werken der berühmtesten Künstler. Herausg. von Gottfried Ilmé. 2.—6. Lief. (50 lithogr. Tafeln in Tondruck). Kl. Fol. In Umschlag à Lief. 1 Rthr. 2 Sgr. Muquardt in Brüssel.

Volksbibel. Bilder und Sprüche aus der heiligen Schrift. Herausg. von Gustav König und Julius Thäter. 1.—4. Lief. (à 4 Kupferstiche). Qu. 32. à Lief. 2 Sgr. Naumann's Buchhandlung in Leipzig.

Wilhelm von Kaulbach's kunstgeschichtliche Wandgemälde an den Außenseiten der neuen Pinakothek in München. Nach den Original-Oelskizzen unmittelbar photographirt von J. Albert. 1. Heft (4 Bl. Südseite) mit 2 Seiten Text und Titelblatt mit der photogr. Ansicht der Pinakothek. Qu. Fol. In Umschlag 10 Rthr.; einzelne Bl. à 4 Rthr. (In 12 Bl. oder 3 Lief. complet). Piloty und Löhle in München.

Die Jasminlaube im Pfarrgarten zu Sesenheim. Nach der Natur gezeichnet von L. Reich. Lith. von L. H. Heinemann. Qu. 4. Tondruck 7½ Sgr. Schmidt's Hofbuchhandlung in Donaueschingen.

Der Löwe kommt! Humoreske von C. Reinhardt. Holzschnitt. Qu. Fol. Tondruck 15 Sgr. G. Wigand in Leipzig.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 6. Zweiter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

bildende Kunst.

Wien. Juni 1863.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Monat erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung: 1 fl. oder 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik" erscheint wöchentlich eine Nummer: Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr, mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider Blätter zusammen: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Rthlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, wie auch durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Das österreichische Museum für Kunst und Industrie. — Marat's Tod von David. — Moderne Kunstbarbarei — Der Pariser Salon von 1863. I. — Düsseldorfer Kunstbericht. — Kunstliteratur (Crowne und Cavalcaselle, Accademia di Venezia). — Novitäten des Kunsthandels. — Korrespondenz Nachrichten (Berlin, Dresden, Stuttgart). — Kleine Chronik. — Lokales.

Das österr. Museum für Kunst und Industrie.

Von R. v. Eitelberger.

Es ist keine Frage, daß die Kunstinstitute sich den Bedürfnissen der Gesellschaft und nicht umgekehrt diese den Instituten anpassen sollen. Allerdings ist es in einzelnen Fällen schwer, den Umfang der Bedürfnisse zu konstatiren, diejenigen Bedürfnisse, welche aus vorübergehenden Interessen der Gesellschaft hervorgehen, von denen zu scheiden, welche mit dauernden, tiefer gehenden im Zusammenhange stehen; aber wenn dieselben einmal konstatirt sind, dann kann es gar keine Frage sein, daß sie in entsprechender Weise befriedigt werden müssen. Zu diesen rechnen wir aber in der gegenwärtigen Zeit in erster Linie die Erforderniße der Kunstindustrie und des Kunstgewerbes.

In früheren Zeiten war man gewohnt, zwei Arten von Kunstinstituten besonders zu begünstigen: die Akademien für bildende Künstler und im Allgemeinen die Museen für Kunst und Alterthum. Bei letzteren hatte man vornehmlich den Glanz des Hofes und des Staates, bei ersteren im besten Sinne das vor Augen, was man als große Kunst bezeichnen kann. Für diese glaubte man eine besondere Pflegestätte schaffen zu sollen, alles Andere überließ man dem Zufalle und der Selbsthilfe der Gesellschaft. In wenigen akademischen Statuten wurde, wie es in den älteren der Wiener Akademie der Fall war, das Verhältniß der Kunst zum Nationalreichthum und Nationalwohlstand accentuirt und für Kunstindustrie und Kunstgewerbe Sorge getragen. Aber auch bei der Wiener Akademie blieb das, was sich auf diese Punkte bezieht, in der Praxis unerfüllt. Die Künstler, vor Allem die akademischen, fühlten sich als Stand zu sehr von jenen Technikern gesondert, welche sich mit Kunstindustrie und Gewerbe beschäftigen, und waren viel zu sehr vonder Mission der monumentalen historischen Kunst erfüllt, als daß sie geneigt gewesen wären, ernsthaft und umfassend auf diejenigen Interessen einzugehen, welche die Masse der werkthätigen und formgebenden Arbeiter beschäftigen. Es waren in der Regel nur verunglückte Bildhauer und verdorbene Historienmaler, die sich in der äußersten Noth dem Kunstgewerbe oder der Kunstindustrie zuwendeten.

Wenn man erwägt, wie umfassend und bedeutend die Anforderungen sind, welche die Pflege der großen Kunst in den drei Hauptrichtungen der Architektur, Skulptur und Malerei an Akademien dem bildenden Künstler stellt, und wie nicht minder umfassend und mannigfaltig jene Bedürfnisse nach Kunstbildung sind, welche sich auf Kunstindustrie und Kunstgewerbe beziehen, so darf man sich wohl nicht wundern, daß selbst an solchen Akademien, welche für letztere Sorge zu tragen geneigt gewesen sein sollten, das Interesse für Kunstindustrie erlahmte oder bei Seite geschoben wurde. Nicht bloß die Erfahrungen an der Wiener Akademie haben es gezeigt, daß Aufgaben so verschiedener Art sich nicht leicht unter das Dach einer einzigen Institution bringen lassen, auch die Er-

fahrungen anderer Akademien, wo die Trennung der Interessen nicht so konsequent vor sich gegangen ist, wie an der hiesigen Akademie, sprechen für die Ausscheidung der Lehrfächer für Kunstindustrie von denen für die eigentliche Kunst. An der Venetianischen und Mailänder Akademie besteht noch heutzutage, wenn wir nicht irren, eine Ornamentenschule und Modellirschule für die artigiani, d h. für jene Klasse geschickter Kunsthandwerker, die nicht die Prätension machen, Künstler im eigentlichen Sinne des Wortes zu sein, sondern ihren Lebensberuf im Handwerke suchen. Diese Schulen sind sehr gut besucht, die Handwerker in denselben außerordentlich fleißig, aber die Organisation der Schulen selbst ist bei weitem nicht mehr ausreichend. In Italien tritt wie hier in Wien das Bedürfniß lebhaft hervor, für den Unterricht dieser Art von Kunst in selbständiger Weise, sowohl durch eigentliche Schulen, als auch durch Museen zu sorgen. Auch sind die Bedürfnisse der Gesellschaft nach Befriedigung eines besseren Geschmackes in Kunst und Gewerbe so mächtig geworden, und es hängt mit derselben so sehr der Wohlstand der Gesellschaft zusammen, daß man sich der ernstlichen Untersuchung alles dessen, was sich darauf bezieht, nicht mehr entschlagen konnte. Auch der Laie, den kunsthistorische Studien gar nicht auf den Zusammenhang zwischen Kunst und Industrie, zwischen Formschönheit und Nationalwohlstand geführt haben, mußte auf den großen Weltausstellungen zu Paris und London auf die Bedeutung einer erhöhten Geschmacksbildung für Kunst und Kunsthandwerk aufmerksam gemacht worden sein.

Wenn sich jemand frug, ob unsere Akademien danach organisirt seien, um diesen Bedürfnissen zu genügen, die Museen so geordnet, um Kunsthandwerkern Belehrung und Unterricht zu verschaffen, so mußte er, je gründlicher er auf diese Fragen einging, desto entschiedener sich eine verneinende Antwort geben. Denn in den Kunstakademien überwog, wie gesagt, der Gesichtspunkt der großen Kunst, in den Museen im besten Falle der antiquarische Standpunkt. Wir sagen, im besten Falle, weil dort, wo demselben ernstlich Rechnung getragen wurde, wenigstens die Wissenschaft einen erheblichen Nutzen hatte, und weil bei solchen Anstalten auch derjenige seine Rechnung fand, der sich mit der Kunst der allgemeinen humanen Bildung wegen beschäftigte. Aber dieser Fall ist keineswegs der regelmäßige; Gesichtspunkte höfischer Art griffen so vielfach in den Zustand der Museen, insbesondere in den der deutschen hinüber, daß selbst den Anforderungen der Wissenschaft nicht vollständig genügt werden konnte.

In Frankreich hat man für die Förderung der Kunstindustrie nicht nur durch eine freisinnige und intelligente Organisation der Museen, sondern auch durch Spezialinstitute, durch die école des arts et métiers, mit Bevorzugung der industrie scientifique, durch das Museum in Sèvres, das Musée Cluny u. A. gesorgt. In England aber wurde der entscheidende Schritt einer Organisation eines selbständigen Anschauungsunterrichtes für Kunst und Industrie in ihren Wechselbeziehungen durch ein von dem britischen Museum, der britischen Nationalgalerie und der k. Akademie der schönen Künste vollständig gesondertes Institut, das South-Kensington-Museum, gethan.

Die Erfolge des South-Kensington-Museums im ersten Jahrzehnte seines Bestehens waren so bedeutend, daß dieselben keinem denkenden Beobachter englischer Zustände entgehen konnten.

Oesterreich hat unter allen continentalen Staaten zuerst das Prinzip, auf dem das englische Institut basirt, angenommen. Durch k. Handschreiben vom 7. März l. J. wurde ein „österr. Museum für Kunst und Industrie" begründet, und zugleich angeordnet, diejenige Abtheilung desselben, welche sich auf die Kunstindustrie bezieht, sogleich in's Leben einzuführen. In Frankreich ist Ferdinand de Lasteyrie mit einem ähnlichen Projecte hervorgetreten, das jedoch vor der Hand noch Project bleiben wird, da nach Lasteyrie's Ansicht das Museum als ein kommunales gegründet werden soll, die überschuldete und überbürdete Kommune von Paris aber nicht Lust hat, ein Museum zu schaffen, das offenbar nicht Paris allein, sondern ganz Frankreich zu statten kommen soll, und dessen Gründung daher offenbar nicht eine Stadt-, sondern eine Staatsangelegenheit ist.

Das österr. Museum für Kunst und Industrie fängt mit relativ kleinen Mitteln und in einem beschränkten Gebäude, dem s. g. Ballhause an, und wird sich erst in dem Maße erweitern, als Mittel zur Verfügung gestellt werden, Eigenthum zu erwerben und einen größeren Raum zu benützen. Der Gewinn aber, der aus dem Institute entspringt, ist trotz seines unscheinbaren Anfangs für Oesterreich deswegen ein so ungewöhnlich bedeutender, weil erstens der Kaiser in dem Handschreiben, wodurch dasselbe in's Leben gerufen wurde, mit einer nicht nur in den österreichischen, sondern wir können sagen, überhaupt in den deutschen Bundesstaaten unerhörten Liberalität das Besitzthum der kaiserlichen Familie der Benützung und dem Studium der arbeitenden Klasse in dem Museum zugänglich gemacht hat; zweitens weil durch die Grün-

dung eines solchen Museums bethätigt wird, daß man die Basis der Geschmacksbildung des Handwerkers nicht in dem sucht, was der Augenblick erzeugt, die Mode plötzlich in die Höhe hebt, sondern in dem, was durch die historische Entwicklung der verschiedenen Kunstgattungen und praktischen Kunstübungen als ein bleibender Gewinn und ein sicheres Besitzthum der werkthätigen Klasse betrachtet werden kann; endlich drittens, weil die österreichischen Völker, speziell die Wiener und die Böhmen, ein besonderes Geschick für Kunsttechnik gezeigt haben, obwohl nie für die Ausbildung desselben etwas Bedeutendes geschehen ist, und sich somit erwarten läßt, daß ein solches Institut gerade in Oesterreich den Samen einer besseren Kunstbildung auf einen empfänglichen Boden ausstreuen werde.

In diesem Augenblicke wird eine Enquête in allen jenen öffentlichen oder Privatsammlungen angestellt, welche dem Komité, das mit der Leitung der Angelegenheiten des Museums betraut ist, zur Disposition gestellt wurden. Durch diese Enquête wird eine genaue Einsicht in den Besitzstand der genannten Anstalten gewonnen; dieselbe mußte der Gründung des Museums vorausgehen, nicht blos um jedes dilettantische Gebahren im Voraus abzuschneiden, sondern vorzugsweise aus dem Grunde, weil die österreichischen und wohl auch sämmtliche deutsche Kunstmuseen bisher nicht nach denjenigen Gesichtspunkten untersucht, katalogisirt und geordnet worden sind, welche für ein Museum für Kunstindustrie maßgebend erscheinen. Man braucht nur einen Blick auf das Inventory of the objects forming the collections of the Museum of ornamental art at South-Kensington, oder auf den Katalog der Special exhibition of work of art in demselben Museum, oder auf das Programm des Munizipalmuseums des Ferdinand de Lasteyrie zu werfen, um sich zu überzeugen, wie ganz verschieden die Prinzipien eines solchen Museums von jenen sind, welche nach antiquarischen oder kunsthistorischen Gesichtspunkten angelegt wurden.

So nothwendig es aber ist, die Differenz der Aufgaben von Museen für Kunst und von Museen für Kunstindustrie zu konstatiren, ebenso nothwendig ist es auch, darauf hinzuweisen, daß mit solchen Instituten Museen und nicht Industriehallen oder Gewerbeausstellungen organisirt werden sollen, daß dabei mit einem Worte der Accent auf die Kunst gelegt wird. Man wird nicht irre gehen, wenn man die Zielpunkte des Museums hochsteckt, man würde dagegen vollständig Fiasko machen, wenn man dieselben zu niedrig stellen würde. Für Oesterreich ist insbesondere das Festhalten großer Gesichtspunkte — wie in England — die Grundbedingung eines günstigen Erfolges, weil in Oesterreich überhaupt die Neigung vorherrscht, sich mit einem gewissen Mittelmaß von geistiger Leistungsfähigkeit zu begnügen und großen leitenden Gesichtspunkten aus dem Wege zu gehen, durch deren Festhalten man allein im Stande ist, den Sieg im geistigen Wettkampfe mit anderen Staaten an die Fahne des großen Reiches dauernd zu fesseln.

Marat's Tod von Jacques Louis David.

Von **Robert Zimmermann.**

Während meines Aufenthaltes zu Paris in diesem Frühjahr hatte ich Gelegenheit, ein beinahe vergessenes Werk J. L. David's zu sehen, das, seit lange im Privatbesitz, den meisten Kunstfreunden in und außer Frankreich nur dem Namen nach bekannt ist. *) Man weiß, mit welchem Enthusiasmus der große Maler die Grundsätze der Revolution und insbesondere die Männer umfaßte, in welchen er deren Verkörperung erblickte. Er übertrug seine Anbetung der antiken Kunst auf das republikanische Staatsleben und schwärmte für Marat, wie vordem für Phidias. In den Konvent gewählt, war er der eifrigste Anhänger der Bergpartei und stimmte für den Tod Ludwig's XVI. Außerhalb des Konvents strebte er den Geschmack der französischen Nation nach griechischem Muster zu modeln, ordnete öffentliche Feste im antiken Stil an und erfand mit seinem Freunde und Gesinnungsgenossen Talma eine neurömische Tracht, in der sich die Neurömer mit Schärpe und dreifarbigem Federbusch sonderbar genug ausnahmen. Nach Robespierre's Sturz war sein Leben bedroht, aber das Direktorium vertraute der leicht beweglichen Phantasie des Künstlers, die bereits im Begriff war, sich für den aufgehenden Stern des künftigen Cäsars zu begeistern. Als es mit der Republik

*) Wir freuen uns, den Lesern über dieses merkwürdige Bild, von dem ein anderer, in Paris wohlbewanderter geehrter Mitarbeiter vor Kurzem noch (Nr. 2., S 22 d. J.) nach bloßem Hörensagen berichten mußte, hier eine aus frischer Autopsie geschöpfte Schilderung vorlegen zu können.

A. d. R.

zu Ende war, wurde David, der bei seinen Freunden Brutus hieß, vom Kaiser zum Hofmaler und Baron ernannt und erhielt den Auftrag, das Krönungsgemälde zu „versertigen". Wir wählen diesen Ausdruck, weil er die Stimmung des Künstlers wie die seines Werkes bezeichnet. Talma nannte David's Auszeichnung spottend „eine echt republikanische Ehre". Um sich „zu rächen", wie er sagte, malte David seinen berühmten „Leonidas" im Louvre. Aber es sollte noch ärger kommen. Der ehemalige „Königsmörder" überdauerte auch die Wiedereinsetzung der Bourbons und ward ausersehen, Hof- und Krönungsmaler der Restauration zu werden. In demselben Jahre, in welchem Karl X. gekrönt wurde, starb er.

Das eben erwähnte Werk David's gehört seiner politisch-exaltirtesten Periode an. Marat war in seinen Augen ein republikanischer Heiliger, seine Ermordung durch Charlotte Corday ein patriotisches Märtyrerthum. Nachdem das tragische Ereigniß am 24. Juli 1794 in dem noch heute sichtbaren Erker eines unansehnlichen Hauses an der Ecke der beiden Straßen rue Larrey und rue de l'école de médecine stattgefunden hatte, ordnete David den auf Befehl des Konvents veranstalteten großartigen Leichenzug. Auf einer offenen Bahre, eine Toga in antiken Falten um den nackten Leib drapirt, so daß die blutige Wunde sichtbar blieb, eine Bürgerkrone von Eichenlaub auf dem Haupte, wurde der Leichnam Marat's in's Pantheon getragen, um daselbst an der Stelle Mirabeau's, dessen Gebeine man kurz zuvor herausgeschafft, beigesetzt zu werden. Seine Büste, vorläufig von bemaltem Thon, wurde öffentlich aufgestellt und ein großartiges Denkmal auf Staatskosten zu bauen beschlossen. Wenige Jahre später riß man den Körper aus seiner Ruhestätte, schleifte ihn an einem Haken durch die Gassen und warf ihn in die Kloaken von Paris, wo, fast ein Vierteljahrhundert später, bei der Reinigung derselben noch Spuren seiner Kleidung gefunden wurden.

Von allen zu Ehren des „Volksfreundes" projektirten und errichteten Denkzeichen hat ihn nur dasjenige überlebt, das ihm sein künstlerischer Freund setzte, der kurzsichtigste vielleicht, aber jedenfalls der aufrichtigste, den er besaß. In diesem Werke, das die mehr als lebensgroße Leiche Marat's ganz allein, unmittelbar nach der Ermordung und in dem Zustande darstellt, in welchem man sie fand, bricht ein so tiefes und wahres Gefühl anbetender Hingebung durch, daß es die sonst bei David herrschende Neigung zum Theatralisch-Effectvollen überwindet, und durch die natürlichste Einfachheit gerade die mächtigste Wirkung hervorbringt. Es war in einer zum Besten eines Künstlerunterstützungsfonds veranstalteten Ausstellung, zu welcher Private ihre Gemälde zusammenschossen, wo ich es sah. Die vorderen Zimmer enthielten meist Werke moderner lebender Maler, unter andern Vetter's, des genialen Elsässers, allerliebstes Genrebild „Le bourgeois gentilhomme", seinen „Raucher", seine höchst charakteristische Scene aus Rabelais' Leben, bekannt unter dem Namen „Le quart d'heure de Rabelais" *), des „Realisten" Courbet's Porträt des Arztes Grifelles, Préault's Medaillonköpfe u. s. w. Im vorletzten Gemach fand man Bilder aus älterer Schule; Ingres, Deveria, Delaeroix, Fleury waren hier vertreten, die Hauptwand aber füllte eine Kopie des großen Gemäldes von David: „Die Krönung der Kaiserin Josephine", dessen Original sich im Versailler Museum befindet. Dem akademisch-wohlgeordneten Ceremonientableau mit den festlich blankgeputzten Porträtgesichtern sieht man es an, daß der Künstler nur mit halbem Gemüth bei der Sache war; nur das Imperatorenantlitz Napoleon's verräth einen Rest innerer Theilnahme. Neben dem Bilde der Kaiserkrönung führte eine verborgene Tapetenthür in eine niedere Mansarde, welche nur von einem hochgelegenen Fenster gedämpftes Licht empfing. Hier, dicht hinter dem goldschimmernden Schaugepränge des lachenden Erben der Revolution, hing das Bild der blutigen Leiche des todten Schreckensmannes ganz allein.

Marat liegt in der Badewanne, in welcher ihn der Stoß traf. Der untere Theil seines entblößten Körpers ist durch dieselbe und durch ein darüber hingeworfenes Brett den Blicken entzogen; der obere wird durch die Rückwand, an die er sich anlehnt, aufrecht erhalten Der mit einem weißen Tuch umwickelte Kopf ist auf die rechte Schulter gesunken, der rechte Arm hängt über die Seitenwand schlaff auf den Boden herab. Die linke Hand hält noch den Brief, den er von der Corday empfangen. Er ist datirt vom 23 Juillet 1793 und man liest darauf die historischen Worte: Marie Anne Charlotte Corday au citoyen Marat. Il suffit, que je sois bien malheureuse, pour avoir

*) Rabelais gab sich einmal, aller Geldmittel entblößt, für einen Verschwornen gegen das Leben des Königs aus, um auf Staatskosten nach Paris gebracht zu werden. Erst daselbst angelangt, gestand er vor dem Richter seine Mystifikation ein.

Droit à votre bienveillance . . . . . Immerhin ein Zeichen, daß auch die Feinde dies als einen Weg ansahen, bei ihm Eingang zu finden. In der linken Brust, gerade über dem Herzen, gewahrt man die klaffende Wunde, aus der noch das Blut rinnt. Augenscheinlich ist der Tod erst soeben erfolgt; die Leiche scheint noch nicht kalt geworden zu sein. Die gesenkten Augenlieder sind halbgeschlossen; die Mundwinkel wie von einem empfindlichen Zucken krampfhaft nach aufwärts gezogen. Der Ausdruck des Todten wie Eines, der schmerzlich und unerwartet in der Vollendung eines großartigen Werkes sich unterbrochen fühlt. Zur Seite der Wanne steht eine rohe gestürzte Holzkiste, die dem Redakteur des „Ami du peuple" als Schreibtisch diente. Auf derselben gewahrt man ein ärmliches Tintenfaß, eine Feder und etliche Papiere, auf deren einem die eben geschriebenen Worte zu lesen sind: Vous donnerez cet assignat à cette mère de 5 enfans, dont le mari est mort pour la défense de la patrie. Daneben liegt ein Assignat von so und so viel Francs. Die Zahl ist undeutlich geschrieben; man weiß aber, daß die ganze hinterlassene Baarschaft des Mannes, der über den gesammten bewaffneten Pöbel von Paris verfügte, nicht mehr als drei Francs in Assignaten betrug. Das Aussehen des Zimmers und Geräthes steht damit im Einklang. Die Wand ist kahl, der Fußboden ungehobelte Diele.

Die ganze Auffassung zeigt, daß das ehemalige Konventsmitglied in seinem Helden ein Ideal republikanischer Armuth und Uneigennützigkeit aufstellen wollte. Die lakonische Inschrift auf dem rauhen, dem Beschauer zugewendeten Kistenbrett lautet wie die einer altrömischen Stelle: À Marat David. Marat ist ihm ein Prophet, ein Erlöser, ein todter Christus oder Sokrates, der auf halbem Wege geopfert wird. In der Lage des Körpers zeigt sich eine unverkennbare Aehnlichkeit mit dem todten Heiland der Pietà Michel Angelo's in der St. Peterskirche. Die historisch häßlichen Züge, deren Treue ein zur Seite des Bildes aufgehangenes, mit Kohle gezeichnetes Porträt von David's Hand verbürgt, verklärt das zur Seite von Oben einströmende Licht mit fast überirdischem Glanze. Die technische Ausführung ist vortrefflich und reiht dieses Bild David's den gelungensten Werken des Meisters, insbesondere seinem klassischen Porträt Pius VII. in der salle carrée des Louvre an. Das Hauptsächlichste aber ist die überraschende koloristische Wirkung des Bildes. Blendende Lichter und ein fast Rembrandt'sches Helldunkel geben den höchst korrekt gezeichneten Gliedern eine so rundliche Modellirung, der kräftige Fleischton hat eine so volle Naturfärbung, wie der entschiedenste Naturalist sie nur immer wünschen könnte. Den schwer niederhängenden Arm, den kraftlos herabgleitenden Kopf möchte man heben und stützen, so unwiderstehlich ist der Eindruck. Das Konventionelle, Theatralische, Gesuchte, das man den Schöpfungen David's sonst mit Recht vorwerfen kann, findet auf dieses Werk keine Anwendung. In seiner großartigen Einfachheit athmet es in der That etwas von dem plastischen Geist der Antike. Apotheose wie es ist, möchte man nur wünschen, daß dieselbe einem würdigeren Gegenstände gewidmet wäre. Mit einem solchen hätte es längst seinen gebührenden Platz neben dem Bildniß Pius VII., dem „Leonidas" den „Sabinerinnen" im Louvre oder neben dem „Schwur der Freiwilligen auf dem Marsfelde" und den Krönungsgemälden in Versailles gefunden.

Moderne Kunstbarbarei.

W—n. Wir bilden uns heutzutage soviel auf unsern geschichtlichen Sinn, unser patriotisches Gefühl ein, und bethätigen diese gerade am allerwenigsten in der Hinsicht, welche uns unsere gepriesene Bildung, auf die wir uns gleichfalls viel zu gute thun, vor Allem nahelegen sollte — in der Achtung gegen die nationalen Denkmäler, gegen die Kunstwerke unserer Vorzeit. Von jeher waren die Städte die Hauptträger nationaler Kunstentfaltung, und doch findet man jetzt gerade bei den städtischen Behörden oft die unverzeihlichste Gleichgiltigkeit und Indolenz auf diesem Gebiete.

Das ist uns neuerdings besonders bei wiederholten Besuchen in Breslau aufgefallen, wo auf jedem Schritt, auf den Gassen, in den Kirchen, eine so bedeutende Vergangenheit zu uns redet. Wie oft begrüßt uns zwischen unsern langweiligen modernen Häusern und deren eleganten Läden ein schönes Renaissance-Portal, so reich und doch so edel; hier ist ein Haus mit einer gothischen Heiligengestalt auf zierlicher Konsole geschmückt, dort ein großes romanisches Kapitäl als Eckstein eingemauert; überall, an gar vielen unbeachteten Stellen, erregen die tüchtigen und zugleich so gefälligen Schlosserarbeiten unsere Bewunderung. Aber je größer diese Schätze sind, desto weniger weiß sie der Bürger zu würdigen und zu schonen. Auf der Siebenkurfürstenseite des Ringes fiel uns stets ein hoher

gothischer Strebepfeiler in's Auge, welcher zwei Häuser trennte. Derselbe hatte, wie wir von Dr. Luchs erfuhren, wahrscheinlich die Grenze zwischen zwei Stadtbezirken bezeichnet. Kurze Zeit nachdem wir diese Mittheilung erhalten, in diesem April, war der Pfeiler plötzlich verschwunden, — abgetragen und in Stücke geschlagen, um dem neuen Aushängeschild eines eleganten Ladens Raum zu verschaffen. Und dabei gibt es in Breslau einen eifrig thätigen Verein für schlesische Kunst, welcher gern die Kunstwerke willkommen hieße, die der Eigenthümer verschmäht. Aber man ist träge und roh genug, dieselben eher zu vernichten, als Andern zu gönnen.

Ein Besuch in der protestantischen Magdalenenkirche führte uns auch in den Speicher über der Sakristei, wo eine große Anzahl trefflicher Holzskulpturen in Staub und Schmutz durcheinander lag. Meist waren es Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, nur ein betendes Madonnenfigürchen schien etwas früheren Ursprungs. Die Bemalung war überall gut erhalten. Neben einigen Reliquarien und Heiligengestalten fanden sich Altarschreine mit fast lebensgroßen Figuren, eine reiche Gruppe der Kreuzabnahme, eine schöne Anbetung der Könige. Aus der Kirche hatte man diese Werke entfernt, wohl weil sie zu „katholisch" waren, — als aber der schlesische Alterthumsverein das Ansuchen wagte, sie ihm zur Aufstellung, wenn auch nur leihweise, zu überlassen, erklärte man sich hiezu für nicht befugt, und läßt sie lieber ohne Licht und Luft vermodern.

Aber was kann man von den einzelnen Bürgern, von den Kirchenbehörden erwarten, wenn die Stadt selber mit so schlechtem Beispiel vorangeht, wie bei der Restauration des herrlichen Rathhauses!

Der Fürstensaal mit den anstoßenden Räumen ist neu hergestellt und sieht recht blank und glänzend aus. Ein Nebenzimmer, das südöstliche Thurmgemach, war ganz mit wohlerhaltenen Wandmalereien dekorirt, als Laube, in deren Ranken sich Vögel wiegten, und die mit Teppichen umspannt war. Man vernichtete dieselben, um das Zimmer ganz neu auszumalen; die Restauration, hieß es, würde zuviel kosten. Alle Bitten und Vorstellungen der Kunstfreunde, ihre Einwendung, daß die Restauration, zu welcher die Mittel fehlten, ja noch gar nicht einmal so nöthig wäre, fruchteten nichts. Alles wurde heruntergeschlagen, und das hat Mühe genug gekostet, denn die Farben waren so frisch, daß wir selbst jetzt noch an einigen Stellen die Spuren von Teppichmustern, Rankenwerk, Wappen wahrnehmen können. — Hat man ja doch vor einigen Jahren in allem Ernst daran gedacht, das Dach des ehrwürdigen Rathhauses mit seinen reichen Giebeln abzutragen und noch ein flachgedecktes Stockwerk aufzusetzen. Da wäre es allerdings dem neuen Anbau gegen die Siebenkurfürstenseite, dem Stadthause von Stüler, einem der langweiligsten Produkte berlinischer Zwittergothik, etwas homogener geworden. Aber wenn man auch diese Idee fallen ließ, so beschäftigt man sich gegenwärtig lebhaft damit, die alte Treppe, die, dem Vernehmen nach, jüngst einer hohen Person zu steil erschienen ist, abzutragen, und eine neue Stiege nach der Südfront durchzubrechen, wobei unter Anderm die Schöppenstube, ein schönes Erkerzimmer mit zierlicher Kassettendecke, zu Grunde gehen würde.

Wenn die Stadt Breslau auch keine Pietät gegen die Kunst empfindet, so sollte sie wenigstens Respekt vor ihrer eigenen Geschichte haben, welche in den Kunstdenkmälern ihre lebendigsten Dokumente besitzt.

Der Pariser Salon von 1863.

I.

Rückblicke. — Die Jury. — L'annexe des refusés. — Porträtisten. — Schlachten- und Historienmaler. — Religiöse Kunst und Allegorie.

op. Obwohl ich, als würdiger Schüler Epikur's, von jeher unendlich mehr Genuß im Anschauen denn im Beschreiben von Kunstwerken, und mehr Freude am Bewundern als am Kritisiren gefunden, so will ich doch, so viel oder so wenig ich zu bieten vermag, dem einzigen mir bekannten Organ für bildende Kunst in unserm großen Vaterlande (das winzige Belgien hat deren mehrere und Paris allein wenigstens sechs), den „Recensionen", die so gediegene Kräfte, mit so jugendlich frischem Muth ausgerüstet, in die Schranken stellen, nicht länger vorenthalten. Uebrigens gestattet ja der beschränkte Raum weder ausführliche Beschreibungen noch allgemeine Betrachtungen; ich werde mich daher begnügen, einige Streiflichter auf die einzelnen Spitzen der Ausstellung zu werfen.

Nur so viel zur Einleitung: die Ausstellung von 1863 ist die achte seit jenem denkwürdigen Salon von 1848, welcher, die kühnsten Forderungen der Anhänger einer unbeschränkten Freiheit überbietend, von aller und

jeder, selbst polizeilicher Kontrole über die eingesendeten Werke der Malerei und Bildnerei Umgang nahm. Damals wurden die geweihten Räume der Louvre-Galerie mit einem so bunten Gemische von Gutem, Mittelmäßigem, Schlechtem und Namenlosem angefüllt, daß der unbefangene Beschauer von ungeheurer Heiterkeit, der denkende Beobachter aber von tiefer Traurigkeit, ja von Schauder ergriffen wurde. Es war, als ob der Genius der in heiliger Stille schaffenden Kunst sich im Fusel berauscht hätte, oder tollem Wahnsinn verfallen wäre.

Seitdem wagte nie mehr eine Stimme, sich ernstlich zu erheben gegen die Nothwendigkeit eines künstlerischen Schwurgerichtes; nur über die Zusammensetzung desselben ward vielfach und lebhaft hin- und hergestritten, einmal ward auch, dem stürmischen Drängen nachzugeben, einer von der gesammten Künstlerschaft aus ihrer Mitte frei erwählten Jury das undankbare Geschäft übertragen, dadurch aber die Zahl der Unzufriedenen keineswegs vermindert, und bald traten die vier ersten Klassen der Akademie der schönen Künste nebst den Ehrenmitgliedern dieser Akademie in ihre wenig beneidenswerthen Rechte wieder ein. Nachdem nun der vorletzte Salon (1861) dem Publikum (im Gegensatz zu der Künstlerschaft) Veranlassung zu Beschwerden über die zu große Nachsicht der Jury gegeben, nachdem die Klagen über die in's Endlose wachsende künstlerische Produktion immer lebhafter und allgemeiner wurden, beschloß das Kunstgericht dieses Jahr, außer der Maßnahme, die von jedem Künstler einzuschickenden Werke auf drei zu beschränken, auch bei der Beurtheilung des Einzelnen einen strengeren Maßstab anzulegen, um den Schaffenden eine gewissenhaftere Ueberwachung ihrer selbst anzuempfehlen, den Beschauenden aber den wahrhaft mühevollen Genuß in etwas zu erleichtern. Diese Absicht mit ihren, den Einzelnen allerdings empfindlich treffenden Wirkungen, wurde nur zu bald bekannt, und es erhob sich aus den niederen Schichten der Künstlerwelt ein wahres Zetergeschrei, welches bis zu den Ohren des Herrschers drang, und diesen — wiewohl Gutunterrichtete wissen wollten, daß Seine Majestät von dem Anblick der zurückgewiesenen Werke persönlich sehr wenig erbaut gewesen — zu dem Machtspruch veranlaßten: „die als unebenbürtig erkannten Werke sollen, sofern ihre Urheber nicht vorziehen sie zurückzunehmen, in besonderen Räumen neben der offiziellen Ausstellung dem Publikum vorgestellt werden, welches in letzter Instanz den Ausspruch zu thun hat."

Wir haben hiemit abermals ein Neues, noch nicht Dagewesenes: eine Ausstellung der Zurückgewiesenen. Dieser „annexe des refusés" ist nun seit dem 15. Mai eröffnet. Man drängte sich die ersten Tage, die Einen erwarteten eine Wiederholung dessen, was 1848 gebracht, die Andern bangten beinahe für die Jury. Nichts von alledem ist eingetroffen; von dem homerischen Gelächter, welches 1848 im Louvre erscholl, vernimmt man nur einen entfernten Widerhall; 20—25 Bilder von den etwa 1200 ausgestellten hätten sich füglich an die Stelle von eben so viel nebenan sich brüstenden aufnehmen lassen, — im Uebrigen ermüdende Mittelmäßigkeit und darunter, kurz die Jury ist in den Augen jedes Unbefangenen gerechtfertigt. Multum clamoris, parum lanae. Billigerweise dürfen wir jedoch nicht unerwähnt lassen, daß eine nicht unbedeutende Anzahl von zurückgewiesenen Werken, und darunter zuverlässig auch manches von den bessern, in aller Stille zurückgenommen und so der öffentlichen Beurtheilung entzogen worden ist.

Betreten wir nun den eigentlichen Salon, dessen Gesammtstärcke sich dieses Mal auf 2923 Nummern beläuft, während das Verzeichniß von 1861 die Zahl 4102 erreichte, so finden wir, ganz wie vor zwei Jahren, zunächst den großen Mittelsaal und an den äußersten Enden des Gebäudes die beiden eben so geräumigen Eckſäle. Zwischen diesen 3 Punkten erstreckt sich eine Doppelreihe kleinerer Räume, in denen die Bilder nach alphabetischer Ordnung der Künstlernamen aufgehängt sind. Dagegen entziehen sich der alphabetischen Anordnung die Eckſäle, für Bilder ungewöhnlicher Ausdehnung bestimmt, und vor allen der große Mittelsaal, dessen Ehrenplätze hauptsächlich den offiziellen und andern bevorzugten Gemälden vorbehalten sind.

Hier nun hängen, an den hervorragendsten Plätzen symmetrisch vertheilt, gleich Pfeilern, die den ganzen Bau zu tragen haben, die Stützen der weltlichen und der geistlichen Macht: die lebensgroßen Bildnisse des Kaisers und der Kaiserin, Seine Heiligkeit Pius IX., eine Anzahl von Marschällen, Generälen und von Kirchenfürsten; dazwischen Schlachtenbilder, große und kleine. Zu allernächst finden wir hier, in den Bildnissen des Herrscherpaares, die extremen Richtungen in der Auffassung des Porträtes vertreten, die stylvolle in Hipp. Flandrin's Kaiser, die rein malerische in Winterhalter's Kaiserin. Flandrin, wohl der größte Kirchenmaler, den Frankreich seit Enst. Lesueur hervorgebracht hat, dessen St. Vincent de Paul und St.

Germain-des-Prés (zwei von Flandrin ausgeschmückte Kirchen) sich den großen Schöpfungen der deutschen Meister in München, in Speyer u. s. w. gar wohl an die Seite setzen dürfen, der im beständigen Hinblick auf die großen Meister der Vergangenheit und von Verehrung durchdrungen für diese unsterblichen Vorbilder, sich ihnen anzuschließen und den Forderungen des hohen Styls gerecht zu werden sucht, — Flandrin hat den einfachen Grundbedingungen des Porträts nicht nachzukommen gewußt. Er hat sein Vorbild so weit idealisirt, daß Haare und Augen in der Farbe von der Wirklichkeit ganz entschieden abweichen. Er hat nicht nur die Nebendinge in seiner Komposition, die ganze Anordnung des Saals, welche dem steifen und kalten Geschmack des ersten Kaiserreichs angehört, er hat sogar die ganze Gestalt, ja den Kopf selbst, augenscheinlich nach photographischen Abbildungen gemalt und hat trotzdem, oder vielmehr gerade deßhalb, bei ungemeiner Sorgfalt der Ausführung, und bei entschieden edler und würdevoller Auffassung, doch den Charakter Napoleon III. so wenig wiederzugeben gewußt, daß sich dem aufmerksamen Beobachter allerdings die Bemerkung aufdrängt, die ich neben mir aussprechen hörte: „Dieß ist nun und nimmer der Mann, der den 2. Dezember gemacht hat.“ — Und nun diesem gleichsam offiziellen Bilde des Herrschers gegenüber das seiner Gemahlin, nicht im Prunke der kaiserlichen Würde, sondern sitzend im Innern des Gemaches, in ernster Haltung und gleichsam in wehmüthiger Stimmung, dem schmerzlichen Verlust der Schwester nachsinnend, zu gleicher Zeit sich erheiternd bei dem Anblick (wie es scheint) ihres spielenden Lieblings. Dieses war die Aufgabe und diese hat Winterhalter mit der ihm eigenen Akkomodationsgabe, mit einer Feinheit der psychologischen Beobachtung und mit einer Geschmeidigkeit des Talentes gelöst, wie sie in ähnlichem Grade nur sehr Wenigen eigen ist. — Ohne sein Zuthun vor nunmehr 25 Jahren von Louis Philipp ausersehen, hat Winterhalter sich seitdem rein durch sein Verdienst in der Gunst der Großen dieser Erde immer mehr befestigt; er ist der bevorzugte, ja unentbehrliche europäische Hofmaler geworden und hat mehr Prinzen, besonders aber Prinzessinnen gemalt, als mancher in seinem Leben Bilder geschaffen hat. Man mag immerhin zugeben, daß seine Auffassung nicht nach der Tiefe geht, daß die Darstellung des Männlichen, des Charaktervollen so ziemlich außer dem Bereiche seiner Begabung liegt; man mag hie und da bedauern, daß er seinem ganzen Wesen nach nothwendig und mit Bewußtsein seiner Zeit angehört und modern ist durch und durch; wer, dem seine Hauptwerke bekannt sind, die Gelegenheit gehabt hat, eines seiner lebensgroßen Porträte nach dem andern mit einer an's Unglaubliche gränzenden Leichtigkeit entstehen zu sehen, wer die Sicherheit seines Blickes, die Lebendigkeit der Auffassung, die Beseelung, die er besonders anmuthigen weiblichen Köpfen mitzutheilen weiß, den Geschmack in der Anordnung, die Gewandtheit der Behandlung, den Sinn für malerische Wirkung bei vollkommener Haltung und Zusammenstimmung aller Theile zu einem vollendeten Ganzen, endlich das Elegante, ja das Edle in der Auffassung, die Vornehmheit, die ihm wie keinem Andern seinen Gestalten zu geben gelingt, und zwar bei größter Wahrheit, Ungezwungenheit und Natürlichkeit, — wer diese Eigenschaften erkennt und anerkennt, (wozu Viele sich nicht entschließen können), der wird sich gerne trösten und den Künstler billigen, daß er in richtiger Erkenntniß dessen, was die Natur ihm verliehen und was die Welt von ihm fordert, nie den fruchtlosen Versuch gemacht, uns in seinen Bildnissen, sei es an Rafael oder Holbein, sei es an Tizian, van Dyck oder Velasquez zu erinnern. Winterhalter hat außer seiner Kaiserin auch ein Brustbild der Großfürstin Helena ausgestellt. Seit langer Zeit hat er keinen Kopf feiner und bestimmter gezeichnet und modellirt. Der bekannte Typus der würtembergischen Königsfamilie, der so ganz Behaglichkeit und Gutmüthigkeit ausspricht, verbindet sich auf eigene Weise mit dem diplomatisch schlauen Blick dieser in die Geheimnisse der Staatskunst tief eingeweihten Frau.

Den dritten Ehrenplatz im Mittelsaale nimmt das Bildniß Pius IX. ein, von V. L. Motter lebensgroß, in knieender Stellung und in brünstigem Gebete nach oben gewendet. Sonderbarer Weise hat Labouchère, der bekannte Darsteller von Personen und Vorfällen aus dem Reformationszeitalter einen Martin Luther, in ganz ähnlicher Stellung und Bewegung, aber als winziges Brustbild, gemalt. Zum Glück blieb der Zufall dabei stehen, und der kleine Luther hat nicht etwa neben oder unter dem großen Pabst ein Plätzchen gefunden, sondern hängt in einer ganz dunkeln Ecke.

Der vierte Ehrenplatz ist für den König Leopold von Belgien, von L. de Winne aus Gent, eine getreue Wiederholung des Bildes, das wir schon 1861 an derselben Stelle sahen. Es ist ganz der feste Blick, das ru-

hig besonnene Wesen des nunmehr hochbetagten Fürsten; außerdem zieht das Bild durch die vortreffliche, gesättigte Farbe an.

Steigen wir jetzt in der politischen wie in der geistlichen Hierarchie eine oder zwei Stufen herunter, so liegt dagegen in künstlerischer Beziehung, man möchte fast sagen eine ganze Treppe zwischen jenen Sommitäten und den Marschällen und Generälen, den Erzbischöfen und Bischöfen der heurigen Ausstellung, von denen nur eines, das Bildniß des Erzbischofs von Bourges, ein Werk des bis jetzt unbekannten M. Geslin, eine lobende Erwähnung verdient. Desgleichen unter den Brustbildern das des Staatsraths-Präsidenten Baroche von H. Lehmann.

Zwischen diesen Würdenträgern dehnen sich nun nach allen Seiten die Schlachtenbilder aus: in kolossalem Maaßstab die Schlacht von Magenta, von demselben Ad. Yvon, der 1861 die Schlacht von Solferino auf einer gewaltigen Leinwand durchfocht, von einer gesunden Kritik aber, der Rohheit der Auffassung und der trüben, stumpfen Färbung wegen, keineswegs den Siegern beigezählt wurde. Dasselbe Loos trifft ihn bei Magenta. Noch mancher andere Kampf aus dem italienischen Feldzug muß zum Vorwand dienen, um die Großthaten der kriegerischen Nation an armen Tiroler-Schützen, Kroaten und andern Weißkitteln zur lebhaftesten Anschauung zu bringen. Episoden aus der Schlacht von Solferino haben nicht ohne Talent Arm. Dumaresq und E. Bellangé der Sohn dargestellt. Noch immer unübertroffen aber steht in kleineren, meist anekdotischen Vorstellungen aus dem Soldatenleben, namentlich dem ersten Kaiserreich, Hipp. Bellangé der Vater, der dieses Jahr eine Truppenschau (1810), eine Episode aus dem Rückzug von Moskau und einen Straßenkampf in Magenta, wie immer voll Leben und Natürlichkeit, uns vorführt, wo es nur angeht, die harmlos gemüthliche Seite seines Vorwurfs herauskehrend. Auch Kabylien, die Krim, Syrien und China helfen den Triumph der französischen Waffen anschaulich zu machen. Von Namen wären zu nennen: Sorieul, Lepippre, Beaucé, Philippoteaux, Couverchel. Letzterer hat beinahe einen Auszug aus H. Vernet's Smala gegeben, und das Recht zu entlehnen sehr weit ausgedehnt. Nur ein einziger Künstler hat sich angelegen sein lassen, die bis jetzt noch etwas staubigen, jedenfalls auf steiler Höhe wachsenden Lorbeern für die französische Armee in Mexiko zu pflücken, und dieser Künstler ist, sonderbarer Weise, ein Preuße, Herm. Löschin aus Königsberg, ein Schüler Rosenfelder's in Berlin. — Hier läßt sich ein anderes Bild eines Landsmannes einreihen, das mir von einer der letzten Münchner Ausstellungen gar wohl erinnerlich ist: „Der Prinz Emerich von Taxis, bei Temesvar 9. August 1859 verwundet", von Ad. Schreyer aus Frankfurt a. M. Zeichnung der Pferde, Bewegung, malerische Behandlung, wahre und feine Farbenstimmung, Alles gereicht diesem und den zwei andern Bildern Schreyer's zur Empfehlung. Schreyer gehört der jungen Schule an, von der er nur das Gute angenommen hat.

Auch die kirchliche Malerei ist im großen Saale vertreten, aber durch wen vertreten? durch H. Fr. Schopin, den profansten aller französischen Maler, welcher durch ein sonderbares Spiel des Zufalls in Lübeck, Overbeck's Vaterstadt, das Licht der Welt erblickte. Schopin ist nicht nur profan in seiner ganzen Denk- und Empfindungsweise, es fehlt ihm auch bei sonst unläugbar großer Begabung an jeglicher künstlerischen Weihe, an Sinn für Maß und Beschränkung, für Einfachheit und Natur. Er ist theatralisch und unwahr in den Bewegungen, grell und zerrissen in der Farbenwirkung. Für die Kapelle des h. Saturnin in Fontainebleau hat er 3 große Altarbilder aus dem Leben dieses Apostels von Toulose ausgearbeitet. So wollte es das Staatsministerium. Mit demselben Fug hätte sich von weiland Langbein eine Messiade oder von Kotzebue eine Evangelienharmonie erwarten lassen! — Endlich hat der Mittelsaal zwei gewaltig großen Leinwandflächen mit breiter gemalter Einfassung gastliche Aufnahme gewährt, zwei allegorischen Darstellungen „Arbeit" und „Ruhe", von P. Puvis de Chavannes, welcher 1861 in ähnlicher Weise „Krieg" und „Eintracht" ausgestellt hatte. Der Künstler ist aus Lyon, der Vaterstadt der spiritualistischen Schule in Frankreich. Schon der Muth ist anzuerkennen, mit dem er Gegenstände, die von dem herrschenden Geschmacke so weit abliegen, ziemlich unbekümmert um den Erfolg, in so ungewöhnlichem Maßstab behandelt. Die Verkörperung seiner Gedanken ist deutlich, die Konzeption des Ganzen keineswegs gewöhnlich, während einzelne Gestalten theils ungeschlacht, theils zerfahren in der Form erscheinen und Vieles zu unmittelbar an Flaxmann erinnert.

Düsseldorfer Kunstbericht.

Genre. — Porträt. — Historie. — Aquarelle. — J. Keller. Al. Michelis.

—n. Auf dem weitläufigen Gebiete der Malerei, in welchem der Mensch die Hauptrolle spielt, erfreut sich hier vorzugsweise die Genremalerei einer erfolgreichen Behandlung. Vor Allem ist es B. Vautier, der mit feinem Geist und eben so großer technischer Meisterschaft uns die köstlichsten Genüsse gewährt. Ein Bild, das nach seiner Zurückkunft von der Londoner Ausstellung hier ausgestellt war — „die Ueberraschung" — schildert mit ungemeiner psychologischer und malerischer Wahrheit die Scene, wo eine aus der Kirche kommende Frau ihren Mann im Wirthshause beim Kartenspiel antrifft. Die verschiedenen Charaktere der Spielgenossen und anderen Komparsen, die durch die peinliche Situation motivirten Affekte derselben sind so scharf und deutlich und doch so ohne jede Uebertreibung ausgeprägt, daß man darin eine wahre Seelenmalerei zu bewundern hat.

Aus dem Schiffer- und Fischerleben, vorzugsweise an der holländischen Küste, sahen wir vom Professor Rudolf Jordan mehrere gehaltreiche, das Gemüth ansprechende kleinere Bilder. „Die Rückkehr von der Fahrt" zeigt uns einen in seine Häuslichkeit und zu seiner Familie heimkehrenden Seemann in der ganzen persönlichen und volksthümlichen Charakteristik, in welcher dieser Künstler überhaupt excellirt. Der Mangel an bestechendem Reiz einer raffinirten Virtuosität wird reichlich aufgewogen durch Gediegenheit und anspruchslose Wahrheit in Zeichnung und Malerei.

Ein Künstler, Karl Hoff, der von den jüngeren unstreitig zu den glänzendsten Hoffnungen berechtigt, hatte ein größeres Bild ausgestellt: „Noblesse oblige." Vornehme Kinder, von Gouvernante und Lakaien begleitet, werfen neidvolle Blicke auf ein Rudel Proletarierkinder, die sich auf einem Sandhaufen dem ausgelassensten, aber gänzlich etiquettelosen Vergnügen überlassen. Der Standesgegensatz ist gut ausgedrückt, wiewohl die Proletarierseite in künstlerischer Hinsicht uns besser gelungen scheint, als die andere.

Zu den talentvolleren Genremalern gehören noch Hub. Salentin, dessen figurenreiches Bild „Vor der Hochzeit," namentlich in der Gesammtwirkung, sehr verdienstlich ist — ferner Hiddemann, Kindler, Lasch und vorzüglich Aug. Seel, der indeß seine Figuren mehr als Staffage reizend ausgeführter gothischer Architektur-Bilder, denn als selbständige Vorwürfe behandelt.

Im militärischen Genre sind zwei Künstler mit besonderer Auszeichnung zu nennen, Professor W. Camphausen und Emil Hünten, die beide nahezu dieselbe Bahn verfolgen. Der erstere hat sich durch eine Reihe gelungener Darstellungen aus den Kriegen des alten Fritz, aus dem deutschen Befreiungskriege u. s. w. bereits einen wohlbegründeten Ruf erworben, der durch sein jüngstes Bild „Friedrich der Große auf der Parade bei Potsdam", ungeachtet der Eigenthümlichkeit der von König Wilhelm ihm gestellten Aufgabe, nur befestigt worden ist. Natürlich findet ein solcher Gegenstand seine volle Würdigung nur bei den Herren vom Wehrstande, während wir Anderen hundert Dinge gleichgültig übersehen, auf welche jene ein nicht geringes Gewicht legen. Von E. Hünten war das jüngste Bild „der Marschall Vorwärts," welches den alten Helden Blücher zu Roß und ein paar entferntere Nebenfiguren darstellt. Die Figur dieses volksthümlichsten Helden und seine Physiognomie haben sich den Preußenherzen so eingeprägt, daß der Künstler den traditionellen Typus kaum in untergeordneten Zügen verlassen darf, wenn er Anstoß vermeiden will. Dieser Anforderung ist Hünten denn auch vollständig gerecht geworden und hat es verstanden, eine dem Typus entsprechende lebensvolle Individualität zu schaffen.

Noch bleibt in diesem Genre ein Bild von Ad. Northen, „Gefecht bei Garcia Hernandez am 23. Juli 1812", zu erwähnen, das zwar von dem ungemeinen Talent dieses Künstlers zeugt, indeß gar zu flüchtig und skizzenhaft ausgeführt ist. Northen hat das Zeug dazu, sich den besten jetzt lebenden Schlachtenmalern zuzugesellen, wenn er seinen fast immer geistvollen und höchst lebendigen Konzeptionen auch das ihnen gebührende Studium und eine den heutigen Anforderungen entsprechende sorgfältige Ausführung zu widmen sich entschließen wollte. Wir möchten ihm das einst in dieser Beziehung von Gérard geäußerte Wort zur Beherzigung zurufen: Ce qui est tantôt fait, est tantôt vu.

Im Bildnißfache sind es drei Namen, die hier in besonderem Ansehen stehen und auf welche die meisten Aufträge sich vertheilen.

Der Professor K. Sohn lieferte in jüngster Zeit das Bildniß einer Dame, welches ungemeines Aufsehen machte. Eine vollendetere, lebenswahrere Malerei, eine schönere Stimmung der Farben dürfte selbst diesem Meister noch nicht gelungen sein. Und, was die Sache um so

erstaunlicher macht, das Bild ist nicht einmal nach dem Leben, sondern mit Hilfe einer Photographie aus der Erinnerung gemalt! — Das Bildniß einer älteren Dame, welches nach der Rückkehr von der Londoner Ausstellung hier gesehen wurde, gehört zwar dem Jahre 1860 an, fand indeß bei den Kunstfreunden dasselbe lebhafte Interesse, dessen es auch selbst noch nach hundert Jahren versichert sein darf, so gediegen und tüchtig ist es in jeder Beziehung. Dasselbe darf man auch von dem ganz kürzlich ausgestellten Bildniß einer Dame mit reichem Schmucke behaupten.

Der andere, vorzugsweise in Männerbildnissen ausgezeichnete Porträtmaler ist Jul. Roeting. Seine jüngste Arbeit, das Bildniß eines bekannten hiesigen Künstlers, zeigte alle die Vorzüge, welche die meisten Porträts dieses Meisters in so hohem Grade haben — eine korrekte Zeichnung und eine außerordentliche Naturwahrheit.

Von einer dritten Notabilität in diesem Fache, insbesondere in Damenbildnissen, Frau Marie Wiegmann, war das Porträt einer jungen Dame im runden Hut ausgestellt, dessen Auffassung und ganze Ausführung ungetheilte Anerkennung fanden. Außer dem geschmackvollen Arrangement ließ auch der geistige Ausdruck des anmuthigen Kopfes unschwer erkennen, daß hier ein des weiblichen Gemüthes und seiner leisesten Aeußerungen kundiger Geist thätig gewesen sei. Dabei war die Malerei durchweg so entschieden, sicher und kräftig, wie man sie nicht einmal immer von Männern zu sehen pflegt.

Ein vortreffliches Bildniß eines jungen Mannes sah man noch von dem Direktor Bendemann. Die von Historienmalern ausgeführten Bildnisse unterscheiden sich meistens durch einen gewissen Styl von denen der Porträtmaler von Fach. Das war hier weniger auffällig, vielmehr scheint der Künstler geflissentlich sich recht eng an die Natur anschließen gewollt zu haben, was ihm auch trefflich gelungen ist. Bei dieser Gelegenheit erwähnen wir, daß dieser ausgezeichnete Künstler eine Reihe meist berühmter Männer mit Kohle gezeichnet hat, die uns in so bedeutender Auffassung entgegentreten, daß man sie nicht genug bewundern kann. Eine dieser Zeichnungen — nach Cornelius — ist, in Lebensgröße photographirt, im Handel erschienen und dürfte, ungeachtet der nur sehr flüchtigen Ausführung, von allen Bildnissen dieses Künstler-Nestors das charaktervollste und bedeutendste sein.

Ein männliches Bildniß von Clemens Bewer war nur kurze Zeit ausgestellt und ist uns nicht durch eigene Anschauung bekannt geworden; es besaß indeß, wie wir vernahmen, alle die trefflichen Eigenschaften, welche die Arbeiten dieses Künstlers auszuzeichnen pflegen, namentlich eine gute Wirkung und eine breite und gewandte Behandlung der Farbe.

Wenn wir noch der Bildnisse von Professor Mücke und Otto Rethel erwähnen, so dürfte auf diesem Gebiete nichts übergangen sein, was irgend unsere Aufmerksamkeit verdiente.

Es ist in den eigenthümlichen Verhältnissen Düsseldorfs begründet, daß neben der großen Zahl von Landschafts- und Genremalern nur fast verschwindend wenige Künstler thätig sind, die unter der Gesammt-Rubrik der Historienmaler aufzuführen sind. Für solche fehlt es hier an den Aufgaben, die zur Kultivirung einer wahren monumentalen Kunst erforderlich sind. Der Privatmann hat dazu nur ausnahmsweise Veranlassung, der Staat thut so gut wie Nichts, und so bleibt nur das sehr beschränkte Feld, welches der hiesige Kunstverein den Historienmalern darbietet. Und dieses vertheilt sich zu ziemlich gleichen Theilen auf die kirchlich-religiöse und die profane Historienmalerei. Während jene meistentheils Altarbilder von größerer oder geringerer Bedeutung für Kirchen schafft, strebt diese in anderen öffentlichen Gebäuden immer mehr Eingang zu finden. Der unter anderen ähnlichen Werken durch unseren Kunstverein im Aachener Kaisersaale hervorgerufene Cyklus von großen Freskobildern aus der Geschichte Karls des Großen von Alfred Rethel darf als bekannt vorausgesetzt werden. Seit der Vollendung dieses großen Werkes hat der Direktor Bendemann zwei ähnliche Arbeiten, jedoch ungleich geringeren Umfangs, im Auftrage und mit wesentlicher Unterstützung des hiesigen Kunstvereines unternommen.

Die eine besteht in einem Wandgemälde in dem neuen Schwurgerichtsgebäude zu Naumburg und stellt das erste Verbrechen — den Tod Abels — dar. Die Ausführung erfolgt nach dem Karton Bendemann's durch einen seiner talentvollsten Schüler. Die andere Arbeit ist bedeutenderen Umfanges und besteht in einer Art Illustration der Künste, Wissenschaften und Gewerbe in der Aula der hiesigen Realschule. Diese Darstellungen werden von Bendemann selbst unter Mitwirkung mehrerer Gehilfen ausgeführt. Bereits ist ein beträchtliches Stück daran gethan, so daß die gänzliche Vollendung des Werkes im künftigen Jahre erhofft werden darf.

Schließlich muß ich noch eines Cyklus' von Aquarellzeichnungen von Professor C. Scheuren gedenken, welche einen Chor aus der „Braut von Messina" illustriren. Der Künstler hat seine Aufgabe in ganz eigenthümlicher Weise gefaßt; er stellt nämlich den Verlauf der Handlung wesentlich in kleinen Randfriesen flüchtig angedeutet dar und legt den Haupt-Accent auf gewisse in dem Chor anklingende lyrische Empfindungen, denen er dann je ein landschaftliches Bild widmet. Ein gewissermaßen symbolisches Haupt-Figurenbild bildet die Mitte des Cyklus. Aber dieses schildert nicht etwa eine bestimmte Scene des Dramas, sondern deutet nur auf Motive desselben hin. Mag man über die Auffassung des Stoffes urtheilen, wie man will, das wird man nicht bestreiten können, daß eine ungemein anziehende Schöpfung daraus hervorgegangen ist, ohne Zweifel das Gelungenste, was der Künstler in dieser Art je geleistet hat.

Der Kupferstecher Professor Joseph Keller ist fleißig an seiner Platte der Madonna del Sisto beschäftigt.

Ueber die Arbeiten der vorzugsweise der kirchlich-religiosen Kunst sich widmenden Maler Prof. Deger, A. und K. Müller, Ittenbach u. A. m. nächstens.

Nachdem eine mit dem rühmlichst bekannten Maler Rollmann dahier wegen Uebernahme der Lehrerstelle der Landschaftsmalerei an der Kunstschule zu Weimar angeknüpfte Unterhandlung zu keinem Resultat geführt hatte, ist Alexander Michelis dorthin berufen und zum Professor ernannt worden. Mit ihm hat Düsseldorf einen seiner talentvollsten Landschaftsmaler und der Künstlerverein „Malkasten" eines seiner beliebtesten und thätigsten Mitglieder verloren. Der Schmerz über diesen ehrenvollen Verlust und die Anhänglichkeit der Genossen an den Scheidenden sprachen sich bei dem ihm zu Ehren veranstalteten, halb humoristischen, halb ernsten Abschiedsessen in herzlichster Weise aus.

Kunstliteratur.

Les anciens peintres flamands, leur vie et leurs œuvres par J. A. Crowne et G. B. Cavalcaselle. Traduit de l'Anglais par O. Delepierre, annoté par A. Pinchart et Ch. Ruelens. Bruxelles, F. Heussner. 1863. 2 Bde.

E—. Freunde der flämischen Malerei machen wir auf die Uebersetzung des trefflichen Buches von Crowne und Cavalcaselle vorzugsweise aus dem Grunde aufmerksam, weil die ausführlichen Exkurse der Herren Pinchart und Ruelens, — dieselben umfaßen in der eben erschienenen ersten Hälfte des zweiten Bandes 173 Oktavseiten — eine Fülle von Material enthalten, das in belgischen Journalen und Broschüren erschienen, deutschen Kunstfreunden großentheils unbekannt geblieben ist. Dies bezieht sich namentlich auf die archivalischen Arbeiten der Herren Wauters und Weale, über die Künstlerfamilie van der Weyden, Memling, Dierik Stuerbout, Jean Bellegambe u. A. m. Wir werden nach Vollendung des zweiten Bandes, dessen letzte Hälfte sich im Drucke befindet, die wichtigsten Resultate kurz mittheilen.

Atti della i. r. Accademia di belle arti in Venezia per l'anno 1862. Venezia, presso G. Antonelli. 1862.

E—. Wir nehmen von den vorjährigen Publikationen der venetianischen Akademie hier deßhalb Notiz, weil in derselben der „Elogio di Bartolomeo Montagna, pittore Vicentino" des Abbate Antonio Magrini enthalten ist. Magrini gehört bekanntermaßen zu den gewissenhaftesten Kunstforschern im Venetianischen und speciell die Kunstgeschichte Vicenza's verdankt dem fleißigen Forscher die lehrreichsten Aufklärungen. Auch über Benedetto Montagna, den jüngeren Zeitgenossen Mantegna's und G. Bellinis bringt Magrini mehrere sicher gestellte Nachrichten und ein vollständiges Verzeichniß seiner Werke. Sein Todestag wird auf den 11. Oktober 1523 festgestellt, seine Mitwirkung an den Fresken bei den Eremitanern zu Padua wahrscheinlich gemacht. In Vicenza wird sein Aufenthalt von 1480 an nachgewiesen. Den Zeitgenossen ist er ein vir famosus und pictor celeberrimus

Novitäten des Kunsthandels.

Le roi Candaule. peint par J. L. Gérome, terminé par Alph. François, impr. et publ. par Goupil & C. 10 fl.

Wiener Belvedere-Galerie: Madonna im Grünen, gemalt v. Rafael, gest. v. Steinmüller. Weiß 5 fl., chines. 8 fl. ö. W. Madonna mit dem Jesuskinde, gem. v. Carlo Dolce, und St. Johannes, gemalt v. Murillo, lithogr. v. Bauer. Tondruck a 2 fl. col. a 4 fl. Der Ackersmann und die Abfahrt, gem. v. F. Gauermann, lith. v. Weixelgärtner. Tondruck a 2 fl., col a 6 fl. L. T. Neumann in Wien.

Die Dresdener Galerie. Stahlstich-Sammlung nach den vorzüglichsten Gemälden. Mit Text von Adolf Görling. Zweite Ausgabe. 35. Heft. (Mit 3 Stahlstichen und 8 Seiten Text). 4. Geh. 7½ Sgr. Englische Kunst-Anstalt von A. Payne in Leipzig.

Die Hochzeit. Gem. v. Brion, gestochen von P. Girardet. Größe des Stiches ohne Papierrand 31½" lang und 20½" hoch. 28 fl. Goupil in Paris; Stammler und Karlstein in Wien.

Beethoven, von A. de Lemud. Stich. 15 fl. Goupil in Paris; Stammler und Karlstein in Wien.

Die Heimkehr der Schwalben, gem. von Compte-Calix, gest. von Eichens. 10 fl. Stammler und Karlstein in Wien.

Die Uhr. Gemalt von Toulemouche, gestochen von Eichens. 10 fl. Stammler und Karlstein in Wien.

Album zur Erinnerung an Konstantinopel. 28 nach der Natur aufgenommene und in Stahlstich ausgeführte Ansichten. Quer 4. In eleganter Mappe 4 fl. ö. W., 2 Rthr. 20 Sgr. pr. C. Direktion der lit.-artist. Abtheilung des österr. Lloyd in Triest.

Album zur Erinnerung an Athen. 12 Ansichten der merkwürdigsten Denkmale aus dem klassischen Alterthum in Stahlstich. Quer 4. in eleganter Mappe. 1 fl. 50 kr. ö. W., 1 Rthr. p. C. Direktion der lit-artist. Abtheilung des österr. Lloyd in Triest.

Korrespondenz-Nachrichten.

□ **Berlin.** (Aus den Bildhauer-Ateliers.) Da die letztvergangene Zeit keinen Stoff gab zu einem Berichte über das Hervortreten bedeutsamer Kunstwerke an die Oeffentlichkeit, so gebe ich an dessen Stelle für heute einen allgemeinen Ueberblick über die Thätigkeit in den Werkstätten unserer bedeutenderen Bildhauer. In Sußmanns Werkstätte ist die lebensgroße Marmorstatue Friedrichs des Großen, in den ersten Jahren seiner Regierung dargestellt, ihrer Vollendung nahe. Der Künstler begründete seinen Ruf vor noch nicht langer Zeit durch die nackte Figur eines jugendlichen Faunes von außerordentlicher Schönheit. Das gegenwärtige Werk, eine ganz realistische Darstellung, kann vermöge der lebhaften Charakteristik in der Gestalt und der geistvoll virtuosen Behandlung des Kostüms nicht verfehlen, den Ruf Sußmanns zu befestigen und zu erhöhen. Die Statue, wie noch eine andere, Friedrich Wilhelm III. darstellend, ist von einem reichen Privatmanne bestellt, der damit der Stadt Breslau ein Geschenk für ihr Rathhaus macht, in dessen Sitzungssaal sie aufgestellt werden sollen. Ebenfalls fast vollendet, jedoch erst im Gießmodell, steht bei Professor Drake die kolossale Reiterstatue des jetzt regierenden Königs, bestimmt für die Eisenbahnbrücke bei Köln. Die Brücke hat bekanntlich zwei grandiose Portale, über deren jedem eine Reiterstatue zu stehen kommt. Die zweite ist die in meinem letzten Berichte erwähnte von G. Bläser, den verstorbenen König darstellend. — Professor Hagen arbeitet an einer Figurenkomposition zu einem Springbrunnen, mit welchem der Pariser Platz ausgeschmückt werden soll. Derselbe Künstler hat den Auftrag erhalten, das Denkmal des Staatskanzlers von Hardenberg auszuführen. — Professor Fischer ist schon seit Langem mit einem Theile der zahlreichen Dekorationsarbeiten an und in dem neuen prachtvollen Börsengebäude beschäftigt. Außerdem hat er jetzt endlich den Auftrag erhalten, vier Kolossalgruppen in Marmor auszuführen, zu denen er schon vor vielen Jahren die Modelle angefertigt hatte. Jede der Gruppen enthält zwei menschliche Gestalten und ein Thier und die Komposition bezieht sich auf die Schlacht von Belle-Alliance. Die Thiere sind die Wappenthiere der vier an jenem Kampfe betheiligt gewesenen Völker: der Engländer, Preußen, Braunschweiger und Hannoveraner. Die Werke werden auf dem Belle-Alliance-Platze, im Kreise um die dort schon stehende Siegessäule aufgestellt. — Professor Schievelbein hat den Entwurf zu dem Denkmale des Ministers v. Stein vollendet, und läßt die Marmorausführung der Porträtstatue Winkelmann's beginnen; das letztere Werk war ebenfalls schon vor langer Zeit bestellt, und zwar bei dem vor einigen Jahren verstorbenen Professor Wichmann, der jedoch nur das Modell dazu vollenden konnte. Die Statue ist zur Aufstellung in der Säulenhalle des alten Museums bestimmt. Die von Schinkel, dem Erbauer desselben, steht schon dort, und sollen nach und nach die Standbilder andrer großer Künstler folgen, bis sämmtliche Durchsichten zwischen den Säulen Statuen zeigen. — Professor Alb. Wolff hat das Hilfsmodell zu der Reiterstatue Friedrich Wilhelms III. vollendet, zu dem Denkmale gehörig, das diesem Fürsten im Lustgarten errichtet werden soll. Die Werkstatt des Künstlers zeigt außerdem, schon ziemlich vorgerückt in der Arbeit, die 10 Fuß hohe Statue des letztverstorbenen Großherzogs von Mecklenburg-Strelitz; sie wird in Bronze ausgeführt und auf dem Marktplatze in Neu-Strelitz aufgestellt werden.

z— **Dresden.** (Landschaften von B. Fries. Hofmann's Othello. Königliche Munifizenz). Anfang vorigen Monats wurden hier, wie bereits an einigen andern Orten (München, Weimar, Leipzig,) vierzehn italienische Landschaften von Bernhard Fries in München, die zu einem projektirten Cyklus von vierzig landschaftlichen Darstellungen Italiens gehören, ausgestellt. Von der Münchner Kunstgenossenschaft und dem Hauptvorstande an die Lokal-Genossenschaften empfohlen, werden diese Bilder einen Turnus durch die größeren Städte machen. — Streben nach einem großen Wurf in der Konzeption und ein gewisses keckes Zugreifen ist in denselben nicht zu verkennen; in ihrer Erscheinung lehnen sie sich an die Werke Rottmann's an. Jedenfalls bekunden sie ein schönes Talent und sind nur durch Hingabe und Fleiß zu schaffen gewesen, wie der Geleitbrief der Kunstgenossenschaft richtig bemerkt. Es sind folgende Darstellungen: Garda-See, Arriccia, bei Rom, Villa Doria, Soracte, Mammellen, bei Neapel, Girgenti, Civitella, Sorrent, Capri, Ravello, Etna, Palermo. — In der Ausstellung des Kunstvereins zog vor einiger Zeit ein vom Maler Hofmann aus Darmstadt hier gemaltes Bild das überwiegende Interesse auf sich: „Othello vor dem Bett der schlafenden Desdemona" stehend, den Dolch in der Rechten, mit der linken die Vorhänge zurückhaltend, so daß der volle Lichtschimmer auf die Schlafende fällt. (Halbe Figuren). Mit vollendeter Technik gemacht, schön kolorirt, in allen Stücken sehr geschmackvoll angeordnet, hebt die Komposition nicht das Herzerschütternde der Scene, welches der Dichter zu athemraubender Spannung zu steigern verstanden hat, hervor, sondern ist mehr auf die anmuthige und liebliche Erscheinung gerichtet, eine Wirkung, welche das Werk auch vollständig erreicht. — Weitaus das wichtigste Ereigniß für die künstlerischen Kreise, vielleicht auch für die Kunst hier überhaupt, ist die vor einiger Zeit an höchster Stelle erfolgte Entscheidung über die Ausschmückung des südlichen Korridors in unserem Museum, eine Angelegenheit, die durch den Ort und die Ausdehnung der Arbeit allerdings das allgemeine Interesse auf sich ziehen darf. Vor Jahren schon, nach Bewilligung der für Kunstzwecke geforderten

5000 Rthlr. jährlich durch unsere Stände, nahm der erweiterte akademische Rath diese Angelegenheit gleich in den Kreis seiner Anträge auf. In Folge dort entwickelter Pläne für die Ausschmückung, wurden Professor Hübner und der Maler Lichtenberger, ferner die Maler Zumpe, Wichman, v. Deutsch und Grosse in Folge einer Immediat-Eingabe an den König zu einer Konkurrenz zur Feststellung des Planes der Ausschmückung aufgefordert. Eine allgemeine Konkurrenz auszuschreiben, wie fast allgemein gewünscht und gehofft wurde, erschien an maßgebender Stelle nicht wünschenswerth. Hr. v. Deutsch stellte Entwürfe für die Loggia aus und Professor Hübner eine Reihe die Ausschmückung der Loggia und des Treppenhauses umfassender, sehr durchgearbeiteter Skizzen. Auf jenes Konkurrenz-Ausschreiben aber sind nur Pläne von Hübner und Zumpe eingereicht. Die königliche Entscheidung steht daher von der Eröffnung einer weiteren Konkurrenz ab. Sie erklärt als den „maßgebenden Gesichtspunkt" des Königs bei Ertheilung des Auftrages, daß, nachdem die Düsseldorfer Schule durch die Arbeiten Bendemanns im k. Schloß in hervorragender Weise Vertretung gefunden habe, „es angemessen und dem Interesse einer freien allseitigen Entwickelung der künstlerischen Kräfte und Strebungen entsprechend erscheine", daß nun der Münchner Schule „in einer größeren monumentalen Kunstschöpfung Gelegenheit zu Uebung und Bewährung ihrer Kräfte geboten werde." Von diesem Gesichtspunkte aus genehmigt der König, daß dem Maler Johannes Zumpe, aus der Schule des Professors Schnorr von Carolsfeld, als vom Meister selbst empfohlen und der Aufgabe gewachsen bezeichnet, dieser Auftrag ertheilt werde, indem auf diese Weise dem Werke der leitende Einfluß und die, wenigstens geistige, Mitwirkung des Meisters gewonnen werde und gesichert bleibe. Hrn. Professor Hübner wird, „in Anerkennung und Würdigung der dieser Angelegenheit gewidmeten verdienstlichen Bemühungen, sowie der demselben sonst zur Seite stehenden Ansprüche — zur Bethätigung seiner schöpferischen Kraft in einer größeren Kunstleistung Gelegenheit geboten", indem ihm ein Oelgemälde historischen Inhalts, nach eigener Konzeption, in entsprechenden Dimensionen übertragen werden soll. — So weit ist diese Angelegenheit jetzt gediehen und es ist nur zu wünschen und zu hoffen, daß die Intentionen des Königs nach jeder Seite hin der künstlerischen Entwickelung zu Gute kommen.

Stuttgart. (Modell der h. Grabkirche. Keplerdenkmal. Die permanente Kunstausstellung. Kunstvereinsmisère.) Ein seit Jahren in Jerusalem wohnender Künstler und Namensvetter des berühmten würtembergischen Malers Schick hat auf Bestellung unsres Königs ein großes Modell der heiligen Grabkirche angefertigt, und ist dasselbe kürzlich hier wohlerhalten angekommen. Der geschickte Künstler hatte schon ein gleiches Modell und zwar im Maßstabe von 1:96 zur natürlichen Größe für den griechischen Patriarchen in Jerusalem verfertigt und ist nunmehr mit einem dritten, welches für den Kaiser von Rußland bestimmt sein soll, beschäftigt. Das Modell veranschaulicht aber nicht nur die Grabkirche, sondern es stellt auch die dazu gehörigen Klöster, Gemächer und kleineren Kapellen ausführlichst dar. Auch die bunte, die heilige Stätte profanirende Einfassung von Pferdeställen, Schenken, Krambuden, Mühlen, Schulen und Moscheen ist mit deutscher Gewissenhaftigkeit beigegeben und gibt ein äußerst anschauliches, wenn auch für ein religiöses Gemüth peinliches Bild von dem gegenwärtigen Zustande des Heiligthums aller christlich Gläubigen. Sehr interessant wird das Modell noch durch die Menge in diesen engen Raum zusammengepferchter Besitztitel, welche durch verschiedene Farben auf sinnige Weise von dem Künstler erläutert werden. Außer der gegen Osten gelegenen Wohnung des deutschen evangelischen Predigers gewinnen wir noch einen Blick auf die Terrasse über dem Suk, welche zum nahgelegenen preußischen Konsulatgebäude führt. Ueberhaupt ist die Genauigkeit der ganzen Arbeit so groß, daß die nicht unerhebliche Beschädigung, welche die große Kuppel der Grabkirche im Sturm der Zeiten empfangen, naturgetreuest wiedergegeben wurde. So viel uns bekannt geworden, soll das Modell dem hier neuentstandenen Nationalmuseum vom Könige überlassen sein. — Die Anfertigung des Denkmals für den großen Astronomen Kepler, welches demselben in seinem Geburtsorte, der Stadt Weil, errichtet werden soll und wozu auch Oesterreich und besonders die Munifizenz des Kaisers von Oesterreich so reichlich beigesteuert haben, ist von dem betreffenden Komité dem Herrn Kunstschuldirektor Kreling in Nürnberg übertragen worden. Gegen diese Maßnahme des Komités protestirt nun die hiesige Kunstgenossenschaft in corpore öffentlich, indem sie zwar gegen die Tüchtigkeit des Herrn Kreling nichts einwendet, jedoch geltend macht, daß zur endgiltigen Beurtheilung eines Werkes der bildenden Kunst auch sach- und fachkundige Männer nöthig seien, daß ferner, da ganz Deutschland zu dem Denkmal beigesteuert, auch allen deutschen Künstlern eine Betheiligung zugestanden und deren eingesandte Modelle einer Jury unterworfen werden müssen, in der doch auch mindestens ein Bildhauer und ein Maler sein Votum abgeben könne. — Ob dieser Protest den bereits gefaßten Beschluß des Komités alteriren wird, dürfte abzuwarten sein. Jedenfalls bleibt die Zusammensetzung eines Komités ohne Hinzuziehung von Künstlern im gegebenen Falle eine Ungeheuerlichkeit, welche von der hiesigen Künstlerschaft mit vollem Recht vor die Schranken der Oeffentlichkeit geführt wird. — Die seit etwa einem Jahre von den Malern Herdtle und Peters ins Leben gerufene „permanente Kunstausstellung" erfreut sich der lebhaftesten Theilnahme von Seiten der Künstler des In- und Auslandes. Selten vergeht eine Woche, ohne daß neue schätzbare Kunstwerke eingelaufen sind. So sah man im Verlaufe eines Jahres allein drei Gemälde von Knaus, ein kleineres, mehr als Skizze behandeltes Bildchen: „der Bienenvater", und die beiden größeren, zu allgemeinem Ruhm gelangten Gemälde: „die goldene Hochzeit" und die „Heimkehr von der Kindtaufe". Auch Frankreich, Belgien und Holland stellen fortwährend ein respektables Kontingent und da der Abonnements-Preis für ein ganzes Jahr nur 2 Gulden die Person beträgt, so ist der Besuch auch so erheblich, daß die Unternehmer trotz ihrer bedeutenden Auslagen für Lokalmiethe, Transportkosten u. s. w. noch ein gutes Geschäft machen. Dagegen findet man die Räume des Kunstvereins stets verödet und die Klage der hie-

sigen Künstler über dessen Verwaltung ist so allgemein, daß mit Nächstem ein lauter Ausbruch bevorzustehen scheint.

Kleine Chronik.

In der Nähe von Rom, acht Miglien vor der Porta del popolo, an der Stelle, wo die Villa der Livia Augusta „ad Gallinas" gelegen war, hat man eine überlebensgroße Statue des Kaisers Augustus aus parischem Marmor aufgefunden. Bis auf die Brüche der Beine und des rechten Armes ist das Werk erstaunlich wohlerhalten und namentlich der meisterhaft behandelte Kopf nicht im geringsten verletzt. Außer der hohen künstlerischen Vollendung in Konzeption und Detailarbeit interessiren an der Statue namentlich die an dem Kostüme bemerklichen Spuren blauer und rother Farbe, wodurch die noch immer schwankenden Ansichten über die Prinzipien der plastischen Polychromie des Alterthums wohl neue Stützpunkte gewinnen dürften. Ueber die sonstigen Funde sind nähere Berichte abzuwarten.

Alfred Rethel's Hannibalzug, unstreitig eine der großartigsten Schöpfungen der modernen Kunst, gleich ausgezeichnet durch Hoheit des Styls und charaktervolle Auffassung, ist von J. Albert in München nach den Originalaquarellen photographisch vervielfältigt.

Die lange verloren geglaubten Originalzeichnungen zu der „Geschichte der Argonauten" von Asmus Carsteus haben sich, als Buch sorgsam gebunden, zu Rom im Besitze des Bildhauers M. Zurstraßen wieder aufgefunden.

Im „Palais de l'industrie" zu Paris wird eine kunstindustrielle Ausstellung veranstaltet, welche vom 15. August bis zum 15. Oktober d. J. dauern soll.

Professor Wolff in Berlin hat die nach Rauch's Modell ausgeführte Mosesgruppe vollendet und man ist im Begriff, das Werk in der Friedenskirche zu Potsdam aufzustellen.

Dänische, schwedische und norwegische Künstler beabsichtigen, in London eine jährliche Ausstellung skandinavischer Kunstwerke zu gründen. Der diesjährige Versuch scheint im Ganzen gelungen zu sein und sollen besonders 20 Gemälde von Larson bedeutendes Aufsehen erwecken.

Von G. F. Waagen's „Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen" erscheint in Brüssel eine französische Uebersetzung.

Die Façade von S. Croce in Florenz wurde am 3. Mai unter großen Festlichkeiten enthüllt. — Ueber den Ausfall der Konkurrenz für die Domfaçade verlautet noch nichts; die deutschen Architekten sollen sich, im Vergleiche mit Franzosen und Engländern, nur sehr spärlich dabei betheiligt haben. Gerühmt wird der Entwurf von W. Petersen aus Kopenhagen.

Fräul. Marie Ellenrieder, großh. badische Hofmalerin, welche namentlich einige recht ansprechende Kirchenbilder geliefert hat, starb am 5. d. M., 73 Jahre alt.

Der Ausbau des Regensburger Domes schreitet unter der eben so kundigen als energischen Leitung des Dombaumeisters F. J. Denzinger mit erfreulicher Schnelligkeit vorwärts. Es werden eben jetzt die Fensterbögen im Achteck des Südthurmes geschlossen, so daß demnächst das Hauptgesims a Beginne des Helms erreicht sein wird. Als Hauptaufgabe für das kommende Jahr bleibt nun die Auswechselung der schadhaften Stücke des Nordthurmes, damit auch dieser dann weiter in die Höhe geführt werden kann.

Lokales.

Die Frage des Ausbaues der Votivkirche beschäftigt gegenwärtig alle Kunstfreunde auf das lebhafteste. Es scheint uns müßig darüber Klage zu erheben, daß der Bau in einem so ungünstigen Verhältnisse zu dem Fond geführt wurde, daß gegenwärtig zur Vollendung noch ungefähr $1\frac{1}{2}$ Million Gulden erforderlich sein werden; es handelt sich vielmehr darum, die Interessen des Stadterweiterungsfonds mit den n des Votivkirchenbaues in Einklang zu bringen. Erstere erfordern die möglichste Schonung, damit nicht etwa durch den Kirchenbau die Ausführung anderer, zu nicht geringerer Zierde der Stadt gereichender und zugleich sehr nothwendiger Monumentalbauten verzögert werde; letztere verlangen, daß die Vollendung der Kirche nicht in eine allzu große Ferne rücke. In dieser Beziehung scheint es uns gerechtfertigt, an die Veranlassung des Baues zu erinnern, damit vielleicht durch freiwillige Beiträge hoher Personen die Last des Stadterweiterungsfonds erleichtert werde.

Kardinal-Erzbischof v. Rauscher hat vor Kurzem an den Bürgermeister der Stadt Wien ein Schreiben gerichtet, worin die bindende Erklärung enthalten ist, daß er zu dem projektirten Baue der neuen Kirche unter den Weißgärbern die Summe von 60,000 fl. beitragen werde, jedoch an diese großmüthige Spende den Wunsch knüpft, es möge die neue Kirche nach den von dem Dombaumeister Friedrich Schmidt entworfenen Plänen ausgeführt werden. Zugleich legte der Kardinal die Pläne und Kostenüberschläge des letzteren vor. Die Kirche, auf einen Besuch von 3000 Personen berechnet, würde demnach dreischiffig und im gothischen Style aus einer Mischung von Ziegeln und Quadern erbaut werden. Die Kosten des Baues und der inneren Einrichtung belaufen sich auf 400,000 fl. Eine Kommission des Gemeinderathes beschäftigt sich nun gegenwärtig mit den Einleitungen zur Ausführung des Baues, wobei die vorliegenden Pläne des Dombaumeisters Schmidt die Grundlage bilden. Es wurde bereits eine Kommissionsberathung unter den Weißgärbern abgehalten, um die Situation des Baues zu bestimmen.

Im österreichischen Kunstverein finden wir dies mal, wie auch früher schon während der saison morte, eine kleine kunstgewerbliche Ausstellung einheimischer Produzenten. Wir heben daraus hervor: Die gothische Monstranz von Jos. Matzenauer, Jos. Franke's Glasgespinnste, die Kirchenparamente von Jos. Giani, die reichen Silber-, Bronze-, und Chinasilber-Waaren von Brix und Anders, die Arbeiten in Papiermaché und Blech von C. Kronig, zwei vortrefflich geschnitzte Bildrahmen aus Holz von Mich. Seitz, die muster-

haft ciselirten Bronze-Waaren von Dav. Hollenbach, endlich die architektanischen Details und Ornamentstücke aus Leinwand-Gypsmasse von Fr. Sporer. — Uebrigens bringt auch die Bilder-Ausstellung, zwar wenige, aber bemerkenswerthe Stücke, darunter zwei Architekturen von Mich. Neher, ein norwegisches Küstenbild von C. Bodom, eine stimmungsvolle Waldlandschaft von C. Ludwig, einem der begabtesten Schüler C. Piloty's, ferner Landschaften von C. Lichtenfels und C. Marko, endlich das wenig ansprechende Bild der „Gräfin Egmont" von C. de Biefve. Der Preis dürfte wohl Fr. von Kaulbach's Porträt der Elisabeht Rey gebühren, welches diese feinsinnige, hochbegabte Bildhauerin in sehr edler, charakteristischer Weise darstellt. Die Skizzensammlung bringt eine Auswahl köstlicher Entwürfe von Gauermann, namentlich Thiere und Landschaften. — Die Herren Reifenstein und Rösch haben das wohlgelungene 2. Blatt ihres „Wiener Aquarell-Albums" ausgestellt.

Ueber den monumentalen Brunnen auf dem ehemaligen Gänsemarkt ist nun definitiv entschieden. Der Bildhauer Anton Wagner übernimmt den plastischen Theil des Werkes, der jedoch glücklicherweise nicht in der Statue einer „Austria," sondern in einer dem Platz entsprechenden genrehaft-volksthümlichen Figur bestehen soll.

Zum Zweck eines neuen Universitätsgebäudes wird, wie neuerdings verlautet, die Gewehrfabrik an der Ecke der Währingergasse, in welcher sich gegenwärtig einige medizinische Hörsäle und Sammlungen befinden, einem völligen Umbau unterworfen werden. Die großen Räumlichkeiten des genannten Gebäudes lassen die Unterbringung der sämmtlichen drei weltlichen Fakultäten auch für den Fall zu, daß nur ein zweistöckiges Haus zur Ausführung käme. Für das chemische Laboratorium und das physikalische Institut sollen in nächster Nähe besondere Bauten errichtet werden; ein großes selbständiges chemisches Laboratarium ist aber für Wien auch ein dringendes Bedürfniß, wenn unsere Universität nicht länger in dieser Beziehung hinter andern Hochschulen zurückstehen soll. Die Universitätsbibliothek, der Festsaal, die theologische Fakultät, das Universitätskonsistorium und die Quästur sollen in der Nähe der umgebauten Gewehrfabrik, entweder auf dem Platze hinter der Votivkirche oder bei dem jetzigen Abgeordnetenhause, ihre Stelle finden. Es versteht sich wohl von selbst, daß die Ausführung dieser Bauten Architekten von Beruf und Fähigkeit, und nicht bloß von Amtsstellung übertragen werden wird.

Eugen Blaas, der, wie man hört, erst 20jährige Sohn des Professors Karl Blaas, hat im kleinen Redoutensaal ein für Obermeis bei Meran bestimmtes Kirchengemälde ausgestellt, welches in überlebensgroßen Figuren auf oben halbrund abgeschnittenem Felde „die Bekehrung der Rhätier zum Christenthum durch den h. Valentin" zur Darstellung bringt. Das ohne Zweifel bedeutende Talent des Künstlers bekundet sich namentlich in der schönen koloristischen Gesammthaltung des Bildes in wohlthuendster, echt monumentaler Weise. Aeltere Münchener Meister, namentlich die Bonifacinsbilder der dortigen Basilika, scheinen auf E. Blaas eingewirkt zu haben; und das ist gewiß der beste Weg, den er einschlagen kann. Daß übrigens in der Erfindung manches Unbehülfliche, in der Zeichnung namentlich noch große Mängel und Härten vorkammen, darf bei solcher Jugend nicht Wunder nehmen Möge sich der Künstler nur auch in dieser Beziehung die Münchener Werke zu Mustern eines recht strengen Studiums nehmen! — In dem gleichen Lokal hat auch der Vater und Lehrer Eugen's, Professor Karl Blaas, das Modell für eine seiner Fresken des Arsenals und einen h. Stephanus für Zinkendorf in Ungarn ausgestellt.

Die Angelegenheit der Künstlerstipendien, über welche von falsch berichteten Notizensammlern unlängst viel Unrichtiges in die Blätter gebracht worden ist, wird im „Botschafter" in authentischer Weise besprochen. Wir geben den höchst erfreulichen Inhalt dieser Mittheilung im Folgenden auszugsweise wieder und fügen einige uns aus bester Quelle zugekommene Daten hinzu, die ganze Sache einer ausführlichen Erörterung vorbehaltend. Die zur Verfügung stehende Summe von 10,000 fl. wurde strikt eingehalten und in Theilen von 400—1000 fl. an die ausgewählten Bewerber vergeben. Es sind dies von bildenden Künstlern folgende: Die Historienmaler Sigm. Löschinger aus Ofen, H. Markart aus Salzburg, G. Max aus Prag, Ant. Paoletti aus Venedig, Fr. Standinger aus Wien, Barth. Szekely aus Klausenburg in Siebenbürgen, der Landschaftsmaler E. von Weeber aus Wien, die Bildhauer J. Rint aus Böhmen, L. Schimek aus Prag, Fr. Schleemann aus Zistersdorf in Niederösterreich, L. Schrödl aus Wien, A. Wagner aus Königinhof in Böhmen, und der Modelleur Th Seidan aus Prag. Die Zahl der Bewerber betrug im Ganzen 58, darunter 38 Maler. Das größte Kontingent stellte Böhmen, dann Wien und Niederösterreich. Diesem Zudrang und den sonstigen zahlreichen Kompetenten des kunst- und gesangreichen Landes gegenüber wird man freilich mit 10000 fl. nicht weit kommen, wie denn auch eine Erhöhung der Summe auf jährlich 25000 fl. in Aussicht steht. Ueber deren Verwendung ist aber schon jetzt das löbliche Prinzip aufgestellt, daß Pensionen vorzugsweise an ältere, hochverdiente, von Unglück oder Krankheit betroffene Künstler verliehen, die jüngeren schaffenden Kräfte dagegen mit ganz bestimmten Aufträgen bedacht werden sollen. Es ist wohl das erste Mal, daß an die Kommunen, Landes- und Staatsbehörden des Reiches ein zu solchen Aufträgen anregendes Wort gerichtet wird; es war dies aber um so nothwendiger, als bis jetzt die Kommunen, Bischöfe und Landesausschüsse sich um die Künstler ihres Rayons gar nicht gekümmert und namentlich die Hofbehörden Aufträge oft wie Almosen betrachtet haben. Man hat es im Komité mit Recht abgelehnt, Aufträge für Galerien zu geben; man betrachtet dieselben eben als ein todt liegendes Kapital; man will sich an die praktischen Kunstbedürfnisse aller Kronländer anschließen und dadurch die Idee der geistigen Wechselseitigkeit in Oesterreich fördern.

Briefkasten. 16. Mai — 13. Juni: □ in Berlin: Die Besprechung nächstes Mal. — A. v. W in Breslau: Erhalten. — $\alpha\mu$ in Paris, η in Dresden und A. T in München: Brieflich beantwortet. — H. W. in Regensburg: Erhalten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 7. Wien.
Zweiter Jahrgang Juli 1863.

Recensionen
und Mittheilungen über
bildende Kunst.

Unter besonderer Mitwirkung von
R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Monat erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung: 1 fl. oder 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik" erscheint wöchentlich eine Nummer: Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider Blätter zusammen: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Rthlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, wie auch durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt. Holbein's Geburtsjahr. — Englische Kritik und deutsche Kunst. — Der Styl im heutigen Kunstgewerbe (Fortsetzung). — Der Pariser Salon von 1863. II. — (Kunstliteratur (Carriere, Lind, Uhlenhut, Schöne.) — Lokales.

Hiezu ein Beiblatt.

Holbein's Geburtsjahr.

Von **Alfred Woltmann.**

Das Geburtsjahr des großen Malers Hans Holbein ist lange der Gegenstand einer kunstgeschichtlichen Streitfrage gewesen, die jetzt freilich beseitigt schien. Carel van Mander, der Erste, welcher uns Nachrichten über ihn bringt, läßt ihn 1498 geboren werden, eben so Sandrart, der sich jedoch hiebei lediglich auf Mander's Autorität beruft. Beiden folgen die meisten anderen Schriftsteller, bis im Jahre 1676 Charles Patin *) gegen sie auftritt und Holbein's Geburt in das Jahr 1495 setzt, ohne freilich genügende Gründe für diese Annahme beizubringen. Füßli und Fiorillo schwanken zwischen beiden Jahren und halten sogar 1495 fast für wahrscheinlicher; seit Ulrich Hegner jedoch, der sich eifrig gegen Patin's Behauptung wehrte, gilt 1498 für das richtige, und in der modernen Kunstwissenschaft hat sich kein Widerspruch mehr dagegen erhoben.

Für Patin ist das spätere Datum deßhalb undenkbar, weil er schon aus den Jahren 1514 und 1516 bedeutende Werke Holbein's gesehen, und demnach die Entwicklung des Künstlers eine unglaublich zeitige gewesen sein müßte. Jetzt kennen wir sogar treffliche Arbeiten von ihm, die 1512 entstanden sind, nämlich vier Flügelbilder eines Altarschreins in der Augsburger Galerie. Das bedeutendste derselben zeigt uns den Christusknaben, den Mutter und Großmutter gehen lehren. Die beiden heiligen Frauen sitzen auf einer Bank, zwischen ihnen steht das muntere Kind und wagt keck und unbeirrt den ersten Schritt. Sorgsam hat die heilige Anna seiner Acht, und Maria, die den Kleinen bei der anderen Hand faßt, blickt, die Rechte auf's Herz gelegt, voll reiner Demuth und Jungfräulichkeit und zugleich mit innigster Mutterfreude auf ihn. Wie völlig neu ist dieses Motiv! Und dabei ist alles meisterhaft individualisirt, alles athmet ein feines Lebensgefühl. Solch' einen Wurf konnte nur ein Holbein wagen, in welchem die neue Zeit mächtig war, die jetzt hereinbrach; schon in den ersten Werken ist seine Auffassung frei, selbständig und kühn, gleichwie er sich auch im Ornament von den gothischen Formen losreißt, die wir auf den Bildern seines Vaters finden, und sich zur reichen Pracht der Renaissance bekennt. Daß dieses Gemälde aus dem Jahre 1512 stammt, meldet die Jahrzahl auf dem „Tode der heiligen Katharina", einer Darstellung, welche ehemals die Rückseite der Tafel gebildet hat, jetzt aber davon getrennt ist. So würde allerdings, der gewöhnlichen Annahme nach, Holbein das Werk schon mit vierzehn Jahren gefertigt haben. Alle Schriftsteller jedoch, welche dasselbe besprechen, Waagen, Passavant, Ernst Förster, thun keine Erwähnung einer Inschrift, welche sich in dem Buche befindet, das die heilige Anna hält. Wahrscheinlich ist dieselbe erst bei

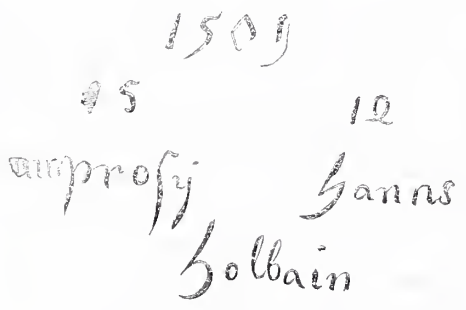
*) Vita Holbenii, in der berühmten Baseler Ausgabe von Erasmus „Laus stultitiae" mit den Zeichnungen Holbeins.

einer späteren Reinigung zum Vorschein gekommen, und obwohl wir gegen Alles, was auf diese Weise an's Licht tritt, leicht Mißtrauen hegen, müssen wir hier die Indicien unzweifelhafter Echtheit anerkennen; selbst die alten Farbensprünge sind an dieser Stelle sichtbar. Die Schrift lautet:

IVSSV VENER	H. HOLBA
PIENTQVEMA	IN AVG
TRIS VER	AETSVÆ
ONICAE	XVII.
W..LS..R	

(Jussu venerabilis pientissimæque matris Veronicæ Welser H. Holbain Augustaneus aetatis suæ XVII. Zwei Buchstaben des Namens Welser sind durch die Finger der heiligen Anna verdeckt).

Wenn Holbein dies Bild 1512 malte, da er siebzehn Jahre alt war, so geht daraus hervor, daß er 1495 geboren ist. Als Hauptgegenbeweis wurde uns stets eine Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetes geltend gemacht, welche unseren Künstler im Alter von vierzehn Jahren und im Jahre 1511 von eigener Hand gezeichnet darstellen sollte. Dies hätte nun freilich für das Geburtsjahr ein ganz neues, drittes Datum, 1497, gegeben, wäre jedoch der gewöhnlichen Annahme näher gekommen.



Die Zeichnung gehört zu dem werthvollen Augsburger Skizzenbuche des jüngeren Holbein, das aus dem Besitz der Familie Imhof in den des Herrn von Nagler übergegangen war, und gilt für die Bildnisse des Künstlers und seines Vaters. Zwischen beiden steht der Name „Holbain", über dem Kopfe rechts „Hanns" und die Zahl 14. Zahl und Namen über dem anderen Kopfe sind weniger deutlich. Erstere ist zu stark verwischt, nur ihre zweite Ziffer, 5, ist noch erkennbar. Die Buchstaben hatte man — wohl oder übel — wahrscheinlich für pr (pater) ejus genommen. Genauere Untersuchungen zeigten uns jedoch das Unhaltbare dieser Lesart. Vor dem p steht, freilich sehr verwischt, aber noch völlig erkennbar, ein m, vor diesem, noch schwächer, ein a, das Wort heißt „amprosy" und der Dargestellte ist unseres Künstlers älterer Bruder Ambrosius. Wäre doch auch für den Vater das Gesicht auf jeden Fall viel zu jung! Das hat schon Passavant (Kunstblatt 1846, S. 182) empfunden, indem er, lediglich durch diese Zeichnung veranlaßt, des älteren Holbein Geburt um zehn Jahre später setzen wollte, als man allgemein annimmt. Aber selbst dann könnte er nicht so jugendlich aussehen.

Wie beim Namen, so hat man sich auch bei der Jahrzahl getäuscht, die über dem Ganzen steht. Ihre beiden ersten Ziffern sind 15, von den beiden letzten sind nur zwei Striche erhalten, deren erster sich schräg von links nach rechts neigt. Dies, wie man gethan hat, als 1511 zu lesen, ist unzulässig. Ein solcher schiefliegender Strich kann nimmermehr 1 sein, allenfalls 7, aber das paßt hier vollends nicht. Der zweite Strich ist eben so wenig 1, denn eine sorgfältige Betrachtung wird uns einen Schweif sehen lassen, der sich unter ihm hin und rechts neben ihm hinauf zieht. Diese Ziffer kann nur 9 sein. Auch bei dem vorhergehenden schiefliegenden Strich läßt die Lupe uns Indicien finden, die seine Ergänzung möglich machen. Das war eine Null, und zwar keine ovale, sondern eine rautenförmige, wie sie häufig in jener Zeit vorkommt; der erhaltene Strich ist eine der vier Seiten davon, und genauere Untersuchungen lassen uns auch Spuren der übrigen erkennen. Die Jahrzahl ist 1509. (Vergleiche den Holzschnitt.)

Wie aber ist die Altersangabe über dem Bildniß des Ambrosius zu deuten? Seinem Aussehen nach würden wir vor der allein erkennbaren 5 am liebsten 2 vermuthen. War er 1509 25 Jahre alt, so ist er 1484 geboren und dies stimmt merkwürdigerweise mit der einzigen Angabe überein, die ein Schriftsteller über sein Geburtsjahr beibringt, mit der des van Mechel, für die es sonst keine Stütze gibt.

Der treffliche Kopf des jüngern Bruders, ein echtes Knabengesicht, keineswegs hübsch, aber ernst und bedeutend, freimüthig und gesund, hat die entschiedenste Aehnlichkeit mit dem bekanntesten seiner Bildnisse, dem Kopf im Baseler Museum, welcher schon im Amerbachischen Inventarium als Selbstporträt Holbein's steht, und den Künstler im kräftigsten Jünglingsalter, bartlos, im rothen Hut zeigt. — Holbein hat die Berliner Zeichnung 1509 gemacht, als er 14 Jahre alt war, und ist demnach 1495 geboren. Da nun eine neuerdings in England

gemachte Entdeckung ihn statt 1554 schon 1543 sterben läßt, können wir statt der elf Jahre, die ihm am Lebensende geraubt werden, ihm wenigstens drei Jahre am Lebensanfang zur Entschädigung bieten. — Diese Feststellung seines Geburtsjahres gibt zugleich die letzte endgiltige Entscheidung über seinen Geburtsort, der früher vielfach bestritten ward. Gerade 1495 kommt Hans Holbein, der Vater, in den Steuerregistern von Augsburg vor.

Hiermit scheint uns die Streitfrage entschieden. Zwei eigenhändige Aufschriften des Künstlers auf zwei Arbeiten seiner Hand stehen uns zur Seite. Daß die Schrift auf der Zeichnung von ihm selbst herrührt, ist nicht zweifelhaft; dieselbe Hand findet sich auf vielen Blättern des erwähnten Skizzenbuches in Berlin, und läßt sich von späteren Händen sehr wohl unterscheiden. Was will hiegegen Carel van Manders Angabe bedeuten, der ja selber seinen Mangel an sichern Nachrichten über Holbein mit der Ungefälligkeit des Dr. Iselin in Basel entschuldigt! Alle Späteren, Sandrart an der Spitze, schwören nur auf Mander's Autorität. Freilich macht Ulrich Hegner geltend, daß die gemalten und gestochenen Bildnisse Holbeins auf das Jahr 1498 führen. Das eine davon, welches sich in der Arundel'schen Sammlung befunden haben soll, ist jedoch verschollen, selbst Walpole spricht darüber nicht aus eigener Anschauung, sondern nur nach einer Notiz des Rich. Symonds. Uns ist davon nur der bekannte Kupferstich des Wenzel Hollar erhalten, welcher den Maler in kurzem Bart mit einer Mütze vorstellt und die Inschrift trägt:

H Ae. 45. An. 1543.

Solch eine Nachricht aus zweiter Hand kann unsern Beweisen gegenüber nicht maßgebend sein. Wir können nicht wissen, ob diese Inschrift auch auf dem Originale stand, ob Alter und Jahrzahl nicht von fremder Hand hinzugesetzt sind, was um so denkbarer ist, als Holbein gerade 1543 starb. Schlechthin zurückweisen könnte man sogar die Vermuthung nicht, daß selbst ein Holbein eitel genug gewesen, sich damals für jünger auszugeben. — Von dem zweiten Porträt nun gar, das Hegner zur Bestätigung citirt, hat er nur aus einem handschriftlichen Aufsatz, des van Mechel Kunde. Es war ein kleines Rundgemälde, das ein Rathsherr Werdemann in Basel besessen. Die Beschreibung stimmt in allen Stücken zu dem obigen Kupferstich; Namenszug, Alter, Jahrzahl sind die nämlichen. Liegt es hier nicht nahe, anzunehmen, daß dieses Bild nur eine Kopie des Hollar'schen Stiches war und gerade deßhalb spurlos verschwunden ist?

Unsere Beweise für das frühere Geburtsjahr haben um so mehr Gewicht, als sie von inneren Gründen unterstützt werden. Mag man immerhin für Holbein's frühreife Entwicklung die Lanze brechen, mag man Lukas van Leyden oder Mozart anführen, — was helfen Beispiele bei einer solchen Frage! Warum führt man hier nicht lieber ein Ereigniß an, das in Holbein's Kinderzeit in seiner eigenen Vaterstadt Augsburg stattfand? Im Jahre 1504, so melden die Chroniken, hat Dr. Konrad Pentinger's vierjähriges Töchterlein, Juliana genannt, im Namen des ganzen Rathes den Kaiser in lateinischer Sprache empfangen und willkommen geheißen. Was wäre nicht möglich? Aber nicht nach Möglichkeiten darf man rechnen.

Auch so ist Holbein's Entwicklung eine erstaunenswerth zeitige. Sein und seines Bruders treffliches Bildniß hat er mit 14 Jahren gemacht. Aber dies ist eher denkbar, als daß er in diesem Knabenalter Gemälde hervorgebracht, wie die vier Flügelbilder in Augsburg, zu welchen das Kind zwischen Anna und Maria gehört. Technische Fertigkeit, ja selbst ein meisterhaftes Porträtiren kann der Knabe erlernen; Schöpfungen von solcher Neuheit und Freiheit der Auffassung, so reif und kraftbewußt, sind für den Siebzehnjährigen erstaunenswerth, für den Vierzehnjährigen unmöglich. Patin, so sehr ihn Hegner deshalb angreift, hat wahrlich nicht unrecht, wenn er, um seine Behauptung zu unterstützen, die Urtheilsreife und erprobte Kunstfertigkeit in Holbein's frühen Schöpfungen anführt. Gewiß! solche Werke fordern viel mehr Charakter und Erfahrung, als reiche, schnell entwickelte Begabung. Dies gilt besonders vom „Tode des heiligen Sebastian" in Augsburg und seinen Flügelbildern, der heiligen „Barbara" und „Elisabeth" in der Münchner Pinakothek (I. Saal Nr. 40 und 46, fälschlich unter dem Namen des älteren Holbein), die, was urkundlich festgestellt ist, von 1515 stammen. Ein Siebzehnjähriger könnte eben so wenig ein vollendetes Trauerspiel schreiben, als dies Werk schaffen, das eine durchgebildete, reife Lebensauffassung nicht minder fordert, als geniale Schöpferkraft, und das sich durch seine sichere Zeichnung, sein warmes, leuchtendes Kolorit, seine tiefe Charakteristik und vor Allem durch seine echt dramatische Bewegung den ersten Leistungen deutscher Kunst an die Seite stellt.

*

Englische Kritik und deutsche Kunst.

Von **Wilhelm Lübke.**

Als Fortsetzung und Schluß des bekannten „Illustrated Handbook of architecture," welches in zwei Bänden die Antike und das Mittelalter behandelt, ist jüngst ein neues Buch von Fergusson über die Architektur der modernen Zeit erschienen*).

Schön ausgestattet nach Art der englischen Werke, reichlich mit Holzschnitten versehen (wir zählen deren 312), hat es das Verdienst, ein massenhaftes Material in übersichtlicher lokaler Anordnung vorzuführen. Der Verfasser behandelt die einzelnen Länder der Reihe nach und scheidet in jedem Kapitel oder „Buche" die kirchlichen und die weltlichen Gebäude. Am Schluß sind den Theatern und dem Ingenieurbau besondere Kapitel gewidmet, und endlich ist ein Anhang hinzugefügt unter dem Titel „Ethnologie vom Standpunkt der Architektur."

Bei dieser mehr klassificirenden als eigentlich historischen Anordnung hätte der Verfasser ohne Zweifel besser gethan, seinen Eintheilungsgrund noch ausschließlicher zur Geltung zu bringen und die Gattungen der Gebäude zum obersten Gesichtspunkt der Betrachtung zu machen. Dann würde sein ganzes Raisonnement auch besser am Platze sein. Denn von einer tieferen historischen Auffassung ist bei ihm ebenso wenig wie von einer freieren ästhetischen Würdigung der Monumente die Rede. Dagegen sind seine Beobachtungen vom Standpunkte des praktischen Architekten vielfach treffend und verständig. Wo er das eigentlich künstlerische Verdienst werthen will, da kommen ihm freilich die spezifisch englischen Maßstäbe und Schablonen hinderlich in den Weg. Was die englische Architektur, bei allem Aufwand von Mitteln, so monoton macht, prägt auch dem Urtheil Fergusson's sein unvermeidliches Zeichen auf. Anstatt weiterer Ausführungen geben wir zunächst nur sein Verdikt über die deutsche Architektur. Er glaubt die gesammte Architektur der Renaissance und ihrer Ausläufer in Deutschland in wenig Zeilen abmachen zu dürfen, weil „während der drei letzten Jahrhunderte kein einziger Architekt hervorgebracht wurde, auf welchen selbst seine Landsleute stolz wären, oder dessen Name in andern Ländern genannt würde; und weil kein einziges Gebäude errichtet wurde, dessen Architektur besonderes Studium verdiente oder die Bewunderung selbst der patriotischesten Deutschen herausforderte." Wir fühlen uns ganz niedergedonnert („thunderstruck") durch dies furchtbare Urtheil, das in einem Athemzuge die Leistungen von drei Jahrhunderten in den Staub wirft. Der Leser wird sogleich fragen: „Kennt Mr. Fergusson denn nicht das Heidelberger Schloß? hat er nie zu den Völkerwanderungen seiner Landsleute gehört, welche dort die schöne Terrasse fortwährend überschwemmen und einem schüchternen Deutschen im eignen Vaterlande kaum ein Plätzchen übrig lassen, um in den Ruinen dort die Talentlosigkeit seiner vaterländischen Baumeister zu beweinen?" O ja, Mr. Fergusson kennt das „Castle at Heidelberg" recht wohl, aber er findet, daß dasselbe seinen Ruhm mehr seiner Lage und Umgebung, mehr namentlich seinem ruinenhaften Zustande als seinen Verdiensten als architektonische Schöpfung verdanke. — Was für wunderliche Leute doch die Franzosen sein müssen, die allerdings die Schmach der Zerstörung dieses Prachtbaues auf sich geladen haben, jetzt aber in den Aufnahmen des trefflichen Pfnorr die bekannte meisterliche Publikation dieses architektonisch unbedeutenden Ruinenhaufens erscheinen lassen. Aber darüber darf Mr. Fergusson die Nase rümpfen; was will es sagen, wenn zwei unkünstlerische Völker, wie die Franzosen und die Deutschen, sich in ihren architektonischen Liebhabereien begegnen, da doch die Engländer als die einzig wahren Inhaber des höchsten Geschmackes und der echten Architektur von jeher anerkannt sind. Oder nicht? — Doch ja, in England wenigstens.

Da Mr. Fergusson vom Heidelberger Schloß nichts wissen will, so ist es auch nicht zu verwundern, daß er das Berliner Schloß geringschätzig bespricht, daß er die Residenz zu Würzburg und daß Schloß zu Schleißheim gar nicht erwähnt, daß er die charaktervollen Paläste des 17. und 18. Jahrhunderts in Prag und Wien ebensowenig nennt wie die Rathhäuser in Augsburg und Nürnberg. Ebenso, daß er den Zwinger zu Dresden, den er beharrlich „Zwirner Palace" schreibt, nur wegen seiner phantastischen Formen tadelt, ohne eine Ahnung von dem bedeutenden Lebensgefühl und der echt künstlerischen Energie zu haben, die in diesem originellen Werke sprudeln. Er bleibt dabei, daß wir weder beachtenswerthe Bauwerke noch nennenswerthe Architekten während eines Dritteljahrtausends gehabt haben. Mit Fischer von Erlach, mit Balthasar Neumann, mit Knobelsdorff, mit Heinrich Schickhard und Anderen dürfen wir dem gestrengen englischen

*) History of the modern styles of architecture by James Fergusson. London, Murray. 1862.

Kritiker nicht kommen. Nennt er ja nicht einmal Schlüter's Namen!

Indeß seien wir nicht übermüthig! Gehen wir ernsthaft in uns mit der Frage, ob nicht ein Körnlein Wahres an seinen Bemerkungen ist; ob nicht wirklich an Glanz und Macht des Gesammteindruckes die deutsche Architektur der französischen, vielleicht sogar der englischen nachstehen muß; ob nicht die Reformation, die Verheerungen des 30jährigen Krieges, die Zersplitterung des deutschen Lebens allerdings eine ganz volle, große Entfaltung des künstlerischen Triebes gehemmt haben. Gewiß! wir Deutsche sind am wenigsten blind gegen unsere Fehler, ja wir suchen oft ein absonderliches Martyrium der Gerechtigkeit darin, unsere eigenen Leistungen herabzusetzen und die der fremden Nationen zu überschätzen. Aber wenn bei einer aufmerksamen Beobachtung dem unparteiischen Forscher solche äußere Hemmnisse dennoch den Fond echten Talentes nicht zu verdecken im Stande sind, welchen der Genius eines gesammten Volkes in sich schließt, so ist Mr. Fergusson dagegen in der Lage, einen tieferen Grund entdeckt zu haben, der den von ihm gekennzeichneten Mangel an architektonischem Talente bei uns erklärt. „Die wahre Ursache," so lautet sein Endurtheil, „liegt tiefer und muß in dem Umstande gefunden werden, daß, wie groß oder gut die Deutschen in anderen Beziehungen sein mögen, sie kein wahres Gefühl für die Feinheiten der Kunst, und keinen Geschmack für architektonische Anlagen besitzen. In der That, seit der großen Zeit der Hohenstaufen hat Deutschland nichts Großes oder Originelles in dieser Richtung geleistet. Wie früher erwähnt wurde, borgten sie ihren gothischen Styl von den Franzosen und verdarben ihn bald vollständig, weil sie sich einbildeten, daß mechanische Regelrichtigkeit und übertriebene tours de force Ziel und Gegenstand einer Kunst seien, deren beste Eigenschaften Festigkeit und Ruhe sind." — Stop, Mr. Fergusson auf ein Wort! Haben denn die Engländer nicht ebenfalls die Gothik von den Franzosen geborgt? hat nicht ein gewisser Wilhelm von Sens zuerst den neuen Styl nach England gebracht, beim Neubau des Chores der Kathedrale von Canterbury? Und haben die Engländer nicht den gothischen Styl weit ärger „verdorben" als die Deutschen jemals gethan? Sind sie es nicht gewesen, welche die mechanische Regelrichtigkeit des Perpendikularstyles und die hängenden Gewölbzapfen und all die krausen Ueberschwänglichkeiten des Tudorstyles erfunden haben? Wenn ein Franzose uns jene Vorwürfe macht, so ist einiger Sinn darin; der Franzose aber würde dieselben Vorwürfe den Engländern in doppeltem und dreifachem Maße zuwenden! Doch weiter, Mr. Fergusson!

„In ihrer Malerei waren technische Fertigkeit und geduldige Ausarbeitung des Details höher geachtete Eigenschaften als der Ausdruck von Empfindung oder die Darstellung einer poetischen Idee." (Armer Dürer, was für ein ideenloser, unpoetischer Pinselführer mußt du gewesen sein!) „Freilich gab es ein gut Theil zu bewundern und noch mehr zu verwundern in der deutschen Kunst während des Zeitalters kurz vor der Reformation, aber wenig, das an das Gefühl appellirt oder eine der tiefen und dauernden Empfindungen des menschlichen Herzens erregt hätte." Was wir unsrerseits noch etwas mehr bewundern, ist, daß ein Hauptvertreter dieses untergeordneten Standpunktes der deutschen Malerei, der auch selbst Hrn. Fergusson nicht völlig unbekannt gebliebene, nicht ganz unbedeutende Hans Holbein von den damaligen Großen und Kunstkennern Englands fast ausschließlich mit Aufträgen betraut wurde, und daß, bis jetzt wenigstens, die Meinung der gebildeten Welt übereinstimmend seine Werke für werthvoller gehalten hat, als Alles, was die gesammte eingeborne Malerei der Engländer damals hervorzubringen vermochte.

Doch wozu hier noch ernstlich streiten! Sollen wir etwa Hrn. Fergusson unsre „Apathie gegen die Kunst" noch dadurch beweisen, daß wir ihn erinnern, wie nicht wir es waren, welche einen Wellington zu Pferde quer über den Triumphbogen am Hyde-Park hinwegreiten ließen; nicht wir es waren, denen die Verbindung eines antiken Tempelgiebels mit einer gothischen Kirchthurmspitze gelungen ist; nicht wir es waren, die in Turner'schen Träumen einer spleenhaft gewordenen Farbenpalette den Ausdruck poetischer Ideen und höherer Empfindungen bewunderten; nicht wir es waren, mit einem Worte, die das ungeheuerliche Konglomerat von zweckmäßiger und unzweckmäßiger architektonischer Häßlichkeit, welches sich „London" nennt, ins Leben gerufen haben! Gewiß, auch bei uns in Deutschland ist manches in der Kunst gesündigt worden und wird noch alltäglich gesündigt; aber darüber wird wohl das Urtheil aller Unpartheilichen einstimmig sein, daß im Wettrennen der Geschmacklosigkeit und Kunstbarbarei die Engländer nicht bloß uns, sondern allen Nationen um mehrere Pferdelängen voraus sind. Mögen Mr. Fergusson's Ansichten in England orthodox sein; wir haben alles Recht dazu, sie als ebenso heterodox wie paradox zurückzuweisen.

Der Styl im heutigen Kunstgewerbe.

Von **Jakob Falke.**

(Fortsetzung.)

Wir haben uns zur Entscheidung der Frage, ob es heutzutage in Sachen des Geschmackes oder des Kunstgewerbes einen Styl gebe, ein paar Jahrhunderte weit in die Vergangenheit hinausgewagt, und gefunden, daß im sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderte der Styl in diesen Dingen durchaus ein jedesmaliges Erzeugniß des Zeitgeistes war, daß dieser seinen Wandel und Wechsel ununterbrochen in gleicher, entsprechender Weise begleitete. Auf einmal erblicken wir nun das Phänomen, daß auf der Scheide des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts ein ehemaliger fester, ausgeprägter Styl über die Welt kommt, der nicht aus ihr geboren, noch so durch sie hindurchgegangen ist, um wiedergeboren zu sein und irgendwie das Gepräge der Zeit zu tragen. Er wurzelt nicht im Boden, sondern schwebt gewissermaßen in der Luft. Darin liegt ein wesentlicher Unterschied zwischen dieser und der früheren Zeit!

Die Frage ist nun: was weiter im neunzehnten Jahrhundert? Haben wir, nachdem der Eindringling abgeschüttelt worden, wie er gekommen war, einen neuen, uns eigenen Styl gewonnen? Denn offenbar war der Umschwung des Zeitgeistes doch großartig genug dazu. Oder ist es so fortgegangen, ist Mode auf Mode gefolgt, im Kunstgewerbe wie in der Kleidung? — Sehen wir, was sich weiter auf unserem Gebiete ereignet hat.

Die Antike der Revolutionszeit brachte es allerdings auch zur Allgemeingiltigkeit; aber sie war nur eine Episode. Im Journal des Luxus und der Moden von damals kann man dies an verschiedenen Stellen herauslesen. Ihr Einfluß hatte jedoch gerade hingereicht, das Band, das noch mit dem Rococco oder dem Zopf die Verbindung hielt, abzuschneiden und den neuen Schößling des Naturalismus, dessen wir vorhin gedacht haben, ganz zu unterdrücken, bevor er zum Baum erstarken konnte. Als nun die Restauration eintrat, war es auch mit der Antike vorbei. Mittlerweile hatte sich aber, da sie das Feld beherrscht hatte, kein neuer Styl bilden können, und es blieb dem Geschmacke nichts übrig, als die losgetrennten Fäden mit dem Rococco wieder anzuknüpfen. Es schien das insoweit auch ganz passend, als es ja die Restauration auf dem politischen Gebiete ganz ebenso machte und die vorausgegangene Episode von fünfundzwanzig Jahren am liebsten aus der Geschichte ganz ausgelöscht hätte. Das ging nun freilich nicht, und es ist bekannt, wie die Restauration in diesem Bestreben einige Jahrzehnte vergebens gegen die moderne Geistesströmung anarbeitete, bis sie schließlich den Kampf so ziemlich aufgeben mußte. Eben so konnte es das wieder aufgewärmte Rococco zu keinem frischen Leben mehr bringen; es behauptete sich nur, weil es eine lange Zeit keinen Rivalen hatte, und starb langsam hin an Altersschwäche, ja fristete noch sein verwelktes Dasein, als aller Geist längst entwichen war, bis in die Gegenwart.

Man hätte nun erwarten sollen, daß nach Weise der früheren Jahrhunderte der moderne Geist, der gegen Rococco und Zopf auf allen Gebieten entschieden genug in Gegensatz trat, einen neuen und eigenen Styl aus sich herausgeschaffen hätte. Allein wir sehen nichts dergleichen. Dasselbe ist bekanntlich auch bei der Architektur der Fall. Fast scheint es, als sei die formenbildende Kraft überhaupt für einige Zeit erloschen gewesen und es hätte der Ruhe und Sammlung bedurft, um von Neuem treiben zu können; oder es war der menschliche Geist so vollauf mit anderen materiellen Dingen beschäftigt, daß er für die Kunst dieser Art keine Muße hatte. Die Thatsache steht fest, daß das Rococco völlig erstarb und nur wie mechanisch, man möchte sagen, bewußtlos darin fortgearbeitet wurde, ohne daß sich irgendwo die Ansätze eines neuen Styls entdecken ließen.

In der Literatur wie in der Malerei gab es allerdings eine neue Richtung, die mehr als blos Mode war. Wir meinen die Romantik, die in Deutschland aus einem patriotischen Rückschlag in der Zeit der Unterdrückung sich erhob und sodann auch in anderen Ländern höchst bedeutende Nachfolge fand. Im Wesen der Romantik lag die Hinweisung auf das Mittelalter, das für Poesie und Kunst als Muster zur Nachahmung aufgestellt wurde. Sein Einfluß auf beide Gebiete ist in der That durch die Bemühungen der Romantiker ein ganz bedeutender gewesen, wenn er auch nicht als Nachahmung bezeichnet werden kann. Die Malerei z. B., wir haben hier vorzüglich die alte Düsseldorfer Schule im Sinn, mißverstand das Mittelalter ganz gründlich, nahm das Aeußere des sechzehnten und selbst des siebzehnten Jahrhunderts im guten Glauben für den Habitus des zwölften und dreizehnten, und goß dahinein statt der alten Liebesmystik eine süßliche, modern sentimentale Seele, die gar keine Berechtigung zum Weltschmerz hatte, wie es mit der Empfindsamkeit des vorigen Jahrhunderts der Fall war.

Die Romantiker predigten folgerecht den Kultus der Gothik oder der mittelalterlichen Architektur überhaupt, denn im Verständniß und Unterscheidung der Stylarten hatten sie es noch nicht weit gebracht. Dieser Mangel war denn auch die Ursache, daß ihre Versuche und Bemühungen, die sie allerdings machten, den gothischen Styl auch im Kunstgewerbe wieder einzuführen, damals noch gänzlich mißlangen, sowohl was die Schönheit und Richtigkeit ihrer Versuche betrifft, als in Bezug auf die Nachfolge und Theilnahme, die sie fanden.

Wenigstens hatten die Romantiker das richtige Gefühl, daß es mit dem Zopf nichts mehr sei, und dieses Gefühl griff fortan mehr und mehr um sich und wurde die Ueberzeugung aller Kunstfreunde. Wie aber abhelfen, da sich nicht, wie es sonst geschehen, der alte Styl in einen neuen verwandelt hatte, da auch unter dem mechanischen Fortvegetiren des nun ganz sinnlos und formlos gewordenen Zopfes alles Stylgefühl, aller Formensinn, aller wahre Geschmack im Gewerbe bei den erfindenden und ausübenden Künstlern verloren gegangen war? Wie dem abhelfen? Es blieb wohl nur ein Weg übrig: es mußte die Wissenschaft der Kunst zu Hilfe kommen, es mußte der Künstler auf die Vergangenheit hingewiesen werden, er mußte an ihren Erzeugnissen das Auge üben, an ihnen erst die Schönheit wieder lernen.

Man erkennt hier auf das Deutlichste, in welchem prinzipiellen Gegensatz sich das moderne Kunstgewerbe zu dem früheren befindet. In jenen früheren Zeiten wuchs und lebte sich der Künstler in den Styl hinein, und zwar in seinen eigenen, bestimmten, aus dem er nicht heraus konnte; in der Gegenwart aber hat er gar keinen; will er nicht hergebrachter Weise sinnlose und abscheuliche Schnörkel machen, so muß er sich durch ein gewißermaßen gelehrtes Studium der Style der Vergangenheit bemächtigen, kann sich vor der Hand nur im Wesentlichen nachahmend verhalten und hat endlich noch die schwere Wahl, für welchen Styl er sich entscheiden soll, da das Publikum selbst mit seinem Geschmack sich in der gleichen schwankenden Lage befindet.

Zum Glück für ihn wurde er jetzt wenigstens in den Stand gesetzt, sich über die verschiedenen Style unterrichten, ihr Wesentliches und Unterscheidendes erfassen zu können. Bis dahin war dies ihm eigentlich nur hinsichtlich der Antike möglich gewesen. Gleichzeitig und sicherlich im inneren Zusammenhange mit dem erkannten Bedürfniß erhielt nämlich — es ist eigentlich erst das Verdienst der letzten drei Dezennien — die Kunstgeschichte, wie bekannt, einen außerordentlichen Aufschwung und sonderte von sich eine neue Wissenschaft ab, die allgemeine Kunstarchäologie, welche das Kunstgewerbe der Vergangenheit, und zwar mit besonderer Bevorzugung des am meisten unbekannten Mittelalters zum Gegenstand nahm. Natürlich waren die Resultate nicht auf einmal herausgearbeitet und noch weniger auf einmal in das Publikum oder in die gewerbliche Kunst eingedrungen; auch machte die Archäologie Anfangs selbst noch manche Mißgriffe, wo sie praktisch werden wollte. Wir erinnern z. B. an Heideloff's Ornamentik.

Zwei Uebelstände gingen aus dieser Sachlage hervor. Einmal erschienen nun alle Style der Vergangenheit neben einander und traten als Mitbewerber auf, und da sie alle entweder einer bestimmten Periode oder einer bestimmten Nation eigen waren, so hatten sie auch offenbar für die Gegenwart gleich wenig oder gleich viel Berechtigung. Publikum und Künstler geriethen, wie das schon angedeutet, in Schwanken, und in dieser Unsicherheit ließ man die Mode entscheiden, welche sich an Kleinigkeiten, an Nebendinge hing. Kunstfreunde oder diejenigen, welche ein Verständniß von der Sache hatten, und denen das Schöne lieber war als das Neue, wählten sich je nach ihrer individuellen Neigung diesen oder jenen Styl und kämpften auch wohl für ihn durch Rede, Schrift oder durch ihre Werke. Namentlich waren es die Architekten, welche hier großen Einfluß übten, und durch ihre persönliche Bedeutung dem einen oder dem andern Styl ein größeres lokales Ansehen verschafften. So stellte sich statt der früheren Einheit und unbedingten Herrschaft eines Styls sogar ein Gegenkampf aller gegen alle heraus. Hier hing sich die Leidenschaft an die Antike, dort an die Renaissance, hier trieb man es maurisch, dort romanisch, anderswo gothisch. Besonders war es der letzte Styl, der ein breites Feld gewann, indem ihn einerseits eine gewisse hierarchische Richtung schützte, welche sich jedoch neuerdings mehr dem Romanismus genähert hat, andrerseits ihn Franzosen, Engländer, Deutsche zu gleicher Zeit als ihren eigentlichen und nationalen Styl in Anspruch nahmen. Daß weise Leute darüber die Köpfe schüttelten und meinten, es habe vielleicht keine der drei Nationen Recht oder alle gleiches Recht und gleiches Unrecht, das kümmerte die Liebhaber nicht und die moderne Gothik stand sich gut dabei.

Der zweite Uebelstand beruhte darauf, daß die Resultate der archäologischen Studien nicht schnell genug

in das praktische Schaffen übergingen. So kam es, daß man auch da, wo ein bestimmter Styl angestrebt war, eine große Menge Fehler gegen seine Reinheit und Eigenthümlichkeit machte und seine verschiedenen Perioden, die Formen seines Beginns mit denen seines Verfalls vermischte, was nicht weniger sagen will, als daß man den geistigen Charakter verschiedener Zeiten durch einander mengte. Besonders war es die Gothik, welche unter solchem Unverstand zu leiden hatte und durch den blinden Eifer ihrer Freunde ihre Sache sehr gefährdet sehen mußte. Mit den Fialenmöbeln und Maßwerkpokalen, Magellanpfeifenköpfen und Altarkannen konnte man sich schlechterdings nicht auf einen freundlichen Fuß stellen. Wir haben diese Fehler der modernen Gothik, ihre Verwechslung der Materiale, des kirchlichen und des weltlichen schon anderswo ausgeführt und begnügen uns hier mit der Andeutung.

Grade so wie man unbedacht die verschiedenen Zeiten eines und desselben Styls vermischte, so bestand dieser zweite Uebelstand auch in einer Vermengung der verschiedenen Style überhaupt. Der erfindende Künstler nahm seine zufällig entstandenen Skizzenbücher oder Mustersammlungen zur Hand und nahm hier ein Stück und da ein Stück, wie es ihm gerade schien, und band das zusammen, so daß Gothisch und Griechisch, Maurisch und Zopf vielleicht an demselben Werk vereinigt waren. Natürlich konnte von nothwendiger Einheit eines Kunstwerkes, von harmonischer Gesammtwirkung nicht die Rede sein. Es war ein mechanischer Eklekticismus, ein Potpourri.

Bei so allgemeiner Sachlage der Dinge konnte man wohl nicht behaupten, daß die Zeit einen Styl hatte. Es war vielmehr eine bunte, gänzlich unzusammenhängende Mannigfaltigkeit; es war durchaus keine Spur origineller Erfindung, alles Nachahmung und größtentheils ungeschickte.

Völlig dieses trostlose Bild gewährte uns die erste Londoner Weltausstellung von 1851 in dem Katalog des „Art Journal“. Bei weitem vielseitiger und weniger engherzig national angelegt als der gegenwärtige, von dem wir oben sprachen, gibt er uns eine ganz gute und genügende Vorstellung von den kunstgewerblichen Zuständen vor zwölf Jahren. Wir sehen alle Style darin vertreten, von dem etruskischen und griechischen an bis auf die letzten, heute noch vegetirenden Ausläufer des Zopfes, und diese Style wieder mit einander vermischt. Kaum möchte man sagen, daß dieser oder jener vorherrschend sei, wenn es nicht eben noch der Zopf ist, eingerechnet den stark vertretenen Perrückenstyl aus der Zeit Ludwigs XIV. Wohl aber tritt der eine oder andere Styl in einem bestimmten Kunstzweige breiter hervor, wie z. B. das achtzehnte Jahrhundert in Terracotten aller Art (einschließlich Porzellan) die weitaus vorwiegende Rolle spielt und daneben nur noch die Antike mitwirkt, während das Mittelalter nur ein paar gänzlich verfehlte Beispiele aufweist. Hingegen verschwindet das Alterthum in den Holzmobilien, während hier, was die Schönheit betrifft, die Pariser Erzeugnisse im Styl der Renaissance entschieden den Sieg davon tragen. Die Gothik ist ziemlich zahlreich und, was Intention und Aufwand von Arbeit und Geschicklichkeit betrifft, in manchen sehr glänzenden, aber doch nicht glücklichen Beispielen vertreten.

Zu all diesem Alten zeigte sich nun aber auch etwas wirklich Neues, der neuen Zeit Angehöriges, obwohl wir es eigentlich nicht als Styl bezeichnen können, nämlich eine sklavische Nachahmung und Verwendung der Natur, der Pflanzen wie der Thiere. Wir haben diese Art anderswo als Naturalismus bezeichnet und wollen der Kürze halber den Ausdruck beibehalten, obwohl man darunter auch etwas Anderes verstehen könnte. Sein Wesen beruht darauf, daß die hergebrachten Formen von Gefäßen und Geräthen, die im Zweck, im Material und in der Technik mit Nothwendigkeit begründet liegen, durch natürlich gehaltene Pflanzen oder Thiere nicht verziert, sondern völlig ersetzt werden. Z. B. denken wir uns alle die Grundgestalt eines Löffels ganz bestimmt so und nicht anders, wie mannigfach wir sie auch verzieren wollen. Der Naturalismus, von dem wir reden, nimmt nun aber statt dessen eine Blume, deren Kelch eine kleine flache Schale bildet und betrachtet den Stengel, seitwärts gelegt, als Stiel. Das ist nun, werden wir sagen, kein Löffel, sondern eine Blume; aber es soll einer sein, und somit tritt die Bedeutung an die Stelle der Form. So soll eine Lilie, um ein anderes Beispiel zu geben, einen Pokal vorstellen, ihr Pflanzenstengel bildet den Ständer, ihre Wurzel den Fuß. Immer läßt sich das nun nicht vollständig durchführen, und man verwendet dann den Naturalismus nur theilweise. Man stellt z. B. eine Dose oder eine Glasschale auf den Wipfel eines Eichbaumes oder auf die Spitzen einer Palme und läßt diese Bäume in einer Landschaft wurzeln, innerhalb welcher sich im freien Relief allerlei Gruppen von Thieren und Menschen bewegen, Gartenscenen, Jagden, Ritterkämpfe und was sonst die geduldige Phantasie auszusinnen vermag.

Solchergestalt lassen sich nun eine große Menge Variationen erfinden, die sich auch auf der ersten Weltausstellung in erschreckender Weise breit machten. Dessenungeachtet ist diese Weise des Naturalismus nur ein künstlerisches Verfahren und kein Styl, aus einem einfachen Grund. Der Styl ist eben die Abänderung oder wenn man will die Idealisirung der Naturformen nach einem bestimmten, in dem Charakter der Zeit begründeten Geschmack und folglich ist der Naturalismus, der die Naturformen nimmt, wie sie sind, und sie blos nach Möglichkeit getreu copirt, nur eine charakterlose Negation des Styls. Daß er außerdem noch, wie z. B. die Zuckerdose auf dem Eichbaum schlagend zeigen könnte, zu großen Widersprüchen, selbst zum reinen Unsinn führt und endlich der Tod jeder Form sein muß, darauf wollen wir hier nicht weiter eingehen, da wir es diesmal mehr mit der Geschichte als mit der Kritik zu thun haben. So wäre es sehr zu bedauern gewesen, wenn diese Kunstweise weiter um sich gegriffen und vielleicht vom Kunstgewerbe ganz allein Besitz genommen hätte. Das ist glücklicher Weise nicht geschehen, obwol sie noch keineswegs abgethan ist und man ihre Erzeugnisse noch heute im Großen und Kleinen, namentlich in den kostbarsten Silberarbeiten sehen kann.

(Schluß folgt.)

Der Pariser Salon von 1863.

II.

Erotika. — Eine heilige Familie. — Genre und Landschaft. Aufschwung der Engländer und Verfall der Deutschen.

*o*μ. Wer am Eröffnungstage den Salon besuchte, der konnte sicher sein, wenn er zehn Bekannte traf, wenigstens siebenmal die Frage zu hören: „Hast Du Cabanel's Venus gesehen?" „Was sagen Sie zu Baudry's Venus?" mit anderen Worten: Diese beiden Bilder haben vom ersten Tage an den obersten Platz in der öffentlichen Theilnahme erobert, sie sind der große „Succès du Salon."

Nicht wenig thut dabei der Gegenstand, noch mehr jedoch das künstlerische Verdienst. Al. Cabanel's Liebesgöttin liegt auf einer hochgewölbten Woge weich gebettet, die feuchten Augen kaum nach dem neuen Lichte geöffnet, die schwellenden Glieder in abgerundeten Bewegungen dehnend — das blühendste Erzeugniß des Schaumes. Ueber ihr flattern fünf geflügelte Amorinen, theils im Anschauen versunken, theils in Muscheln blasend, das frohe Ereigniß dem Himmel und der Erde zu verkünden. P. Baudry hat sich auf die eine weibliche Gestalt beschränkt, die, mitten unter Muscheln und Perlen am Ufer der salzigen Fluth liegt, und hat sie „die Perle und die Woge" (nach einer persischen Dichtung) benannt. Es ist ihm weniger als seinem Nebenbuhler gelungen, die reine Schönheit darzustellen und er hat sich von Lüsternheit nicht ganz freizuhalten gewußt. Die beiden Bilder wurden gleich in den ersten Tagen unter denen genannt, welche höchsten Ortes angekauft worden.

Zwei andere eigentliche Anadyomenen, dem Meer entstiegene, aufrechtstehende Liebesgöttinnen haben Amaury-Duval, einer der strengsten Anhänger der archaischen Schule, und ein noch ziemlich ungeübter Kämpfer, J. Meynier, eingesandt. Daß diese vier nicht die einzigen Darstellungen der Venus, nicht die einzigen nackten Gestalten sind, braucht kaum erwähnt zu werden, so wenig, als wir andererseits zu warnen brauchen vor gar zu strenger oder griesgrämiger Beurtheilung obiger Thatsachen. Wäre nur die Einführung des Nackten in die Kunst das schlimmste Zeichen der Zeit! —

Von heiligen Gegenständen und kirchlichen Bildern weiß ich allerdings nichts anzuführen, was jenen beiden Liebesgöttinnen nur im entferntesten die Wage halten könnte, oder überhaupt nur der Mühe lohnte, dabei zu verweilen. Bouguereau's „heilige Familie" ist ungemein gefällig, wie Alles, was er behandelt, aber es erhellt auf den ersten Blick, daß der junge Künstler bei Nymphen und Bachantinnen mehr zu Hause ist.

Wir können daher ohne Weiteres zum Genre übergehen und zwar um so eher, als neben Cabanel und Baudry kaum ein anderer Name öfter gehört wird als L. Knaus. Auch hier ist es also wieder ein Landsmann, dem wir, in aller Unbefangenheit, die Palme zuerkennen dürfen. Knaus' Bilder sind den meisten Lesern wohl bekannt; eines der beiden Ausgestellten geht ohnedies nach Wien; ich kann mir daher eine ausführliche Beschreibung ersparen, die ja Seiten kosten würde, denn, so zahlreich auch die Mitwirkenden in einer Komposition von Knaus sind, jedem ist seine Rolle zugetheilt und jeder weiß sie so gut zu spielen, daß er der Theilnahme des Beschauers sich versichert halten darf. Der Gaukler, der in einer Scheune sein Brettergerüst aufgeschlagen, mit seinen Bechern und Kugeln gespielt und zuletzt einem ehrsamen Landmann

seinen dreieckigen Hut abgenommen und daraus eine Brut von Zeisigen in die Luft hat fliegen lassen, ist ein so glücklicher Wurf, daß gar viele den jungen Meister darum beneiden werden: aber was ist der Gegenstand ohne Knaus' Erfindung, seine unerschöpfliche Laune und vor allem die bewunderungswürdige Beobachtungsgabe, womit er seinem Thema Leben einzuhauchen weiß? Hier ist das ganze Dorf versammelt, wenigstens in allen seinen Vertretern und die verschiedenartigen Eindrücke, die der Wundermann hervorbringt, sind unübertrefflich wiedergegeben. Und was Knaus uns gibt, sind nicht eben Eindrücke, die jeder sich selbst denken kann, Charaktere, die wir gewohnt sind in solchen Vorstellungen wiederkehren zu sehen. Kaum wird man Knaus auf einem Gemeinplatz ertappen — vielmehr ist er immer geistreich, neu und überraschend in seinen Erfindungen. Und wie wahr und sprechend ist der Gegensatz ausgedrückt zwischen dem skeptischen Dorfschuster, der sich hinter den Tausendkünstler geschlichen hat, um ihm auf die Finger zu sehen, fest überzeugt, daß alles mit rechten Dingen zugehen muß, und andererseits dem gottesfürchtigen Alten, der mit Entsetzen nach der Thüre sich wendet, weil hier sicher der Gottseibeiuns im Spiele sei. Kaum minder gelungen ist der „Auszug zum Tanze", die Bevölkerung eines Landstädtchens, die an einem Sonntag Nachmittag dem engen Thore entströmt, in der Mitte der stattliche Postknecht mit zwei schmucken Dirnen am Arme, voran zwei Jungen, Purzelbäume schlagend zum Schrecken einer Heerde Gänse, die schnatternd davonrennt. Und wie diese Gänse gemalt sind! Man vergißt darüber gern die Landschaft, welche vielleicht in der Behandlung etwas gequält und nicht ganz wahr im Ton ist.

Nach Knaus gebührt vielleicht die Palme, wenn mich mein Patriotismus nicht irre führt — ich habe mich übrigens vor Jahren ganz entgegengesetzten Vorwürfen ausgesetzt — dem Hamburger Ferdinand Heilbuth, dessen drei Bildchen dem römischen Leben entnommen sind. Das Vortrefflichste in rein malerischer Beziehung sind die Zöglinge der Propaganda, auf dem Pincio spazierend. Die violetten Röcke bilden mit der baumlosen, graubraunen Ferne eine reizende und ungemein harmonische Farbenstimmung. Ein Meisterstück von Physiognomik und feiner Beobachtung sind dagegen die beiden auf demselben Monte Pincio sich begegnenden und begrüßenden Kardinäle, jeder mit zwei Dienern, die in ehrerbietiger Ferne stehen bleiben. Man muß diese krummen Gestalten, diese Sichelbeine, diese Habichtsnasen, welche die Famiglia eines Monsignore bilden, man muß sie aus eigener Anschauung kennen, um dem Künstler volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Das dritte Bildchen stellt das Innere einer jener geräumigen Kardinalskutschen vor, mit Roth ausgeschlagen. Ausdruck und Bewegung des Priesters, der seiner Rede mit den Fingern Nachdruck gibt und noch mehr das Mienenspiel des horchenden Prälaten, sind unübertrefflich.

Hier läßt sich anreihen Jakob Hoff's aus Frankfurt a. M. „hessische Kirchweih", ein treffliches Bild, anziehend durch die malerische Tracht, voll von Zügen feiner Beobachtung, voll Lebendigkeit. Hoff hat sicher auf seiner „Kirchweih" selbst mitgetanzt, denn seine Bewegungen sind tadellos. Dabei ist seine Farbe besser, als man es gewohnt ist an Bildern, die vom rechten Rheinufer kommen. — Eine unabhängige Stellung nimmt K. Müller aus Stuttgart ein: Deutschland, Italien und Paris haben dazu beigetragen, seinen Styl zu bilden. Er bleibt den Vorwürfen aus der Mythologie getreu. Seine „Diana, von Aetäon überrascht", ist eine sehr durchdachte Komposition. Die Formen sind edel und schlank, die Farbe ist saftig, fein und gesättigt.

Kehren wir nun durch das Elsaß nach Frankreich zurück. G. Brion aus Rothau (Vogesen) ist durch zwei Bilder vertreten, von denen das eine, „die Pilger am Ottilienberg", mir eigentlich von allen Bildern der Ausstellung am meisten zu Herzen geht. Ein Dutzend Elsässer Bauern und Bäuerinnen sind in einem Wald bei der Ottilienquelle, stehend oder auf Baumstämmen sitzend, um einen Kantor versammelt, dessen Vorlesung sie mit um so gespannterer Aufmerksamkeit zuhören, als die Mehrzahl (wenn nicht alle) blind sind. Das in sich Beschlossene dieses ganzen Auftrittes, die innige Andacht die sichtlich jeden dabei Gegenwärtigen durchdringt und die rührende Treuherzigkeit, mit der die Scene uns vorgeführt ist, verbunden mit dem hohen künstlerischen Werth des Ganzen, der unvergleichlichen Wahrheit des Tannenwaldes, der fetten, breiten Behandlung und der ungewöhnlichen Kraft und Sättigung der Färbung, lassen mich nicht müde werden, diese Perle der Ausstellung zu bewundern. Eine Gruppe von Elsässer Künstlern, Schützenberger, Haffner, Inndt u. A. haben sich in neuerer Zeit mit erfreulichem Eifer und richtigem Gefühl der naturgetreuen Darstellung einfacher Scenen aus dem Volksleben beflissen. Die Zeit der Dorfgeschichten ist auch für die bildende Kunst gekommen. Selbst ein Pariser hat sich jenen angeschlossen, C. F. Marchal, der unter dem Titel „der Luther-Choral" (Elsaß) uns eine Reihe stattlicher junger

Bäuerinnen, hinter denen eine ähnliche Reihe Bauernburschen, in der duftigen Frühe eines Sonntagmorgens auf der Landstraße einherschreitend, vorführt. Ein Paar Stunden später bilden diese frommen Kirchengänger vielleicht sechs Paare, die sich im Tanze drehen, doch jetzt singen sie das feierliche Kirchenlied in ungeheuchelter Andacht. Die Stimmung des Ganzen ist ungemein zart; nur zu sehr aber verbreitet sich der Duft der Ferne auch auf die ganz im Vordergrunde schreitenden Gestalten. — Hieher gehört auch der treffliche J. Breton, der dießmal, außer einer Kirchenweihe (einem bestellten Ceremonienbild), nur eine einzelne Figur, eine Mähderin, ausstellte, die uns lebhaft an Uhland's liebende Mähderin erinnert. „Guten Morgen, Marie, so frühe schon fleißig und rege" sind wir versucht, ihr im Vorübergehen zuzurufen

Eine eigenthümliche Stellung nimmt J. F. Millet ein, für den die Kunst ein wahres Priesterthum geworden. Der Verweichlichung des Geschmackes entgegen zu arbeiten hat er sich die Darstellung der einfachsten und niedrigsten Arbeiten des Landmannes ausersehen. Er gefällt sich in den derbsten Gestalten, aber ohne eine Spur jener Gemeinheit, welche Courbet absichtlich seinen Persönlichkeiten gibt. Millet will die Heiligkeit der Arbeit anschaulich machen: Der Bauernknecht mit der Harke ist sein Held, für dessen derbe Gliedmaßen ihm Michel Angelo's Styl der Zeichnung und Modellirung nicht zu gut erscheint. Um uns seine bäuerlichen Idyllen vorzutragen, stimmt er die feierlichste Tonart an. Seine Bilder haben denn auch in der Anlage etwas entschieden Großartiges und Poetisches; doch gestehe ich, daß ich die blinde Verehrung Einzelner für dieses Talent nicht theilen kann. Seine Schöpfungen erscheinen mir zu sehr aller Anmuth baar und seine Behandlung ist gerade so, wie wenn er Sand unter die Farben mischte.

Sein neuester Gegensatz in dieser Beziehung ist J. L. Gérome, einer der vielgenanntesten unter den Malern der jungen Generation, der schon manchen glücklichen Wurf gethan. Die drei Bildchen seiner Ausstellung sind miniaturartig, zierlich, glatt, eines erscheint mir sogar geleckt und zudem in der Anlage verfehlt: „Ludwig XIV., Molière zu Tische ladend, um seine Höflinge zu beschämen." Der junge König aber ist ohne allen Charakter, ein läppisches Jüngelchen, und der Dichter, dem Ehre widerfahren soll, tritt nicht genügend hervor. Zwei Perlen dagegen sind: „Der Gefangene, in einem Kahn von zwei schwarzen Ruderern mit Blitzesschnelle über den Bosporus geführt" und „ein türkischer Schlächter zu Jerusalem".

Wenn ich nun von A. E. Hébert spreche, so ist es fast nur seiner Vergangenheit zu Liebe. Ich habe seine „Malaria" noch nicht vergessen, die römische Bauernfamilie, die sich auf einem Kahn den Anio hinuntergleiten läßt, um der Fieberluft zu entfliehen; es steht noch vor meiner Seele, so lebhaft wie damals, wo ich es mit Begeisterung im deutschen Kunstblatt besprach. Der Hébert von damals existirt nicht mehr. Mehr als je ist Hébert ein modischer Maler geworden, mehr als je der Unnatur und einer kränklichen Empfindung verfallen. Sein „junges Mädchen am Brunnen", statt in Olevano zu Hause zu sein, ist eine Pariser Theaterprinzessin. Der junge Mann, dem sie dort unvermuthet begegnet, ist derselbe lebensüberdrüssige, verzärtelte, prätentiöse Schwächling, den wir schon unzählige Male als Lara, als Faust, als Romeo gesehen haben. Der Weltschmerz in den Sabinerbergen! Und dabei ein unmögliches Helldunkel und Fleischtöne von widerlicher Grüne. „Pargua Maria" ist ein reizendes vierzehnjähriges Modell aus den Abruzzen. Hébert hat daraus eine Pariserin gemacht, mit Aermchen und Händchen wie eine Puppe. — Besser hat Ch. Jalabert unter dem Namen „Maria Abruzzese" dasselbe Mädchen in ihrer heimatlichen Tracht gegeben. Man will dieselbe Modella auf dem Salon noch neunmal wiederfinden.

Mit Freude wenden wir uns zu Eugène Fromentin, der heute an der Spitze der Orientalisten steht. Fromentin hat mit Karavanen die Sahara durchzogen, mit Arabern unter ihren Zelten gelebt und weiß das Gesehene und Erlebte eben so gut und anziehend mit der Feder, als mit dem Pinsel zu schildern. Kaum glaube ich, daß ein lebender Maler es ihm zuvorthut in seiner Abstufung der Töne, in weicher, geschmeidiger Pinselführung und im Reiz der malerischen Behandlung. Der „arabische Bivouak in der Morgendämmerung" mit einer Sklavin in dunkelblauem Mantel, eines der beiden grauen Pferde striegelnd, während noch die Wachtfeuer brennen und des Mondes Sichel am weißlichen Morgenhimmel erlischt, ist ein wahres Farbengedicht. L. A. Belly's junge Fellahweiber, im Nil Wasser schöpfend, bilden eine reizende Gruppe. Als Maler des Orients, theils Decamps, theils Fromentin nachahmend, sind anzuführen die sehr talentvollen Künstler: N. Berchère, A. Pasini, J. E. Magy, E. de Tournemine, Theod. Frère u. A. Nach Siena und nach Assisi, wo er drei Sommer hintereinander höchst gewissenhafte Studien gemacht hat, führt uns der durch seine trefflichen Aquarelle und Radirun-

gen (der Walachei und Ungarn entnommen) bekannte Th. Valerio. J. Patrois hat sich ganz und gar den Darstellungen aus dem russischen Volksleben ergeben und offenbar sind ihm die Typen dieses Volkes, dessen Tracht, dessen Sitten und Gebräuche geläufig. In höherem Maße noch läßt sich dieß unbedingt sagen von N. Swertschkow, dessen „Rückkehr von der Bärenjagd" beim Sonnenuntergang mit vollem Rechte Aufsehen macht. Aus nächster Nähe dagegen nimmt seine trefflich beobachteten und naiv aufgefaßten Darstellungen aus der Knabenwelt der auf dem englischen Markte sehr gesuchte Ed. Frère. In die Kinderstube führen uns Toulmouche und Trayer ein; der originelle Ribot vollends malt lauter Küchenjungen. Er sowohl, als Fr. Bonvin, der vorzugsweise Nonnenversammlungen darstellt, suchen durch eine ungemein einfache und harmonische Farbenstimmung anzuziehen.

Die höchste Anerkennung in technischer Hinsicht verdienen die belgischen Maler Fl. Willems, Joseph und Alfred Stevens, auch H. de Jonghe, deren kleine novellenartige Darstellungen jeder Sammlung zur Zierde gereichen. Bei der Gruppe von Meissonier's Nachahmern, Fauvelet, Plassan, Fichel, Brillouin können wir uns unmöglich aufhalten. — Noch sei in aller Kürze E. Hillemacher (ein Pariser) erwähnt, der uns einen Napoleon vorführt, bei seinem Besuch in Weimar (1808), die Unterhaltung mit Goethe und Wieland der glänzenden Gesellschaft vorziehend, die ihm zu Ehren versammelt war; dann als Kuriosum J. Tissot, ursprünglich ein Nachahmer der archaischen Manier von Leys, welche bei Tissot aber in die verschrobenste Archaiomanie ausartet Seine „Rückkehr des verlorenen Sohnes" ist z. B. nach Prag und in das 15. Jahrhundert verlegt. Da hat der Künstler nun mit Hülfe altdeutscher Holzschnitte und seiner eigenen abenteuerlichen Einbildungskraft einen alten Juden aus dem Ghetto, seine zahlreiche Familie und sein Hausgesinde mit dem barockesten Trödelkram ausgestattet, der sich ersinnen läßt, der aber nie und nirgends dagewesen, und hat auf diese Art das tollste Zerrbild einer evangelischen Parabel hervorgebracht. Das Bild, übrigens in technischer Beziehung von nicht geringem Verdienste, erregt allgemeine Heiterkeit.

Und nun sei noch zum Schluß und als Gegensatz ein junger Künstler genannt, der zum erstenmale den Schauplatz betritt: J. J. Henner, ein Elsäßer, derzeit noch Zögling der französischen Akademie in Rom, dessen Bilder: ein Hirtenjunge, der nach dem Bade eingeschlafen, ein Brustbild des Direktors Schnetz in Rom, und ein Studienkopf, einen so unverkennbaren innern Beruf, eine so reiche malerische Begabung bekunden, daß ich wohl wagen möchte zu prophezeien, der bis jetzt unbekannte Name Henner werde binnen Kurzem einen hellen Klang von sich geben.

Um nun zur Landschaft überzugehen, so kann man nicht sagen, daß des Hervorragenden in dieser Gattung sehr viel auf der diesjährigen Ausstellung zu finden sei. Die Meister der Landschaft in Frankreich werden alt, oder erscheinen wenigstens so, gegenüber der ewig jungen Natur. Vielleicht auch werden wir selber alt oder abgestumpft gegen die beständige Wiederholung desselben Themas ohne neue Modulationen. Theodor Rousseau, Corot, Gudin sind immer gern gehörte Namen; aber der Erste scheint sich entschieden überlebt zu haben, die Art und Weise seiner malerischen Behandlung früher das Resultat gewissenhafter Studien und der Ausdruck tiefer Empfindung, ist in gedankenlose Praxis ausgeartet und stereotyp geworden, seine Bilder sind wie Stickereien anzusehen. Auch hat er sich der massenhaften Produktion ergeben, und wirft, wie Diaz, alljährlich 20—25 Bilder auf einmal, durch den Weg der öffentlichen Versteigerung, auf den Markt. Corot bleibt sich selbst getreu. In jeder seiner arkadischen Landschaften, von Geschöpfen bewohnt, denen die irdischen Bedürfnisse fremd sind, singt er uns eine Elegie in schmelzender Moll-Tonart vor, aber alles schwimmt in formlosem Grau. Gudin, längst nicht mehr sich begnügend mit der natürlichen Wirkung seiner glänzenden Begabung und seiner ehedem hochpoetischen Schöpfungen, überbietet sich in Kunststücken, hascht nach Knalleffekten, häuft unmögliche Beleuchtungsphänomene zusammen, wird manierirt, bunt und spröde in der Behandlung. A. Giroux, Flers, Français, P. Huet, Lapito, Jeanron u. A. thun alles Mögliche, ihren alten Ruf aufrecht zu erhalten. Kaum läßt sich dasselbe sagen von der jungen Generation. Daubigny, der so viel versprach, weiß kein vollendetes Bild mehr zu geben, — es sind und bleiben Studien, höchst anziehend immerhin durch die ungemeine Wahrheit, durch das Schlichte der Auffassung, das tiefe Naturgefühl und die geschmeidig weiche Behandlung. In seine Fußstapfen tritt sein Sohn Charles Pierre Daubigny. — H. Harpignies sucht das Neue auf Kosten der Wahrheit und wendet der Kunst den Rücken vor lauter Künstelei. Er trägt die Farbe dick auf, kratzt sodann und schabt die Oberfläche ab, und gefällt sich in der allerdings seltsamen, pikanten Wirkung, die er

auf diese Art erreicht. Vor der Jury hat nur eines seiner Bilder Gnade gefunden, zwei sind abgewiesen worden.

Die Palme in der Landschaft würde ich dieses Jahr einem Engländer, Perey-Sichey zuerkennen, der einen „See in Wales" und eine „Ansicht des Themse-Ufers nach einem Gewitteregen" ausgestellt hat, letzteres namentlich in jeder Beziehung ein Meisterstück. Ohne sich um die Mittel der Darstellung zu bekümmern, aber derselben so vollständig Meister, daß die Hand zum willigen Werkzeug des Geistes wird, stellt Perey vor den Augen des Beschauers die Geheimnisse hin, die er in langen Jahren vertrauten Umgangs mit der Natur ihr abgelauscht hat. Ueberhaupt haben die englischen Landschaftsmaler seit Jahren eine Bahn eingeschlagen, welche ihnen, wie mir scheinen will, den Vorrang sichert vor denen aller übrigen Nationen. Wohl mag diese Ansicht Manchem überraschend und auffallend sein, was würde man aber erst sagen, und welchen Vorwürfen würde ich mich aussetzen, wollte ich behaupten, daß unter den drei Nationen unsere deutschen Landsleute in der Landschaftsmalerei die unterste Stelle einnehmen. Und doch kann ich nicht umhin, diese Wahrheit auszusprechen. Meiner innersten Ueberzeugung nach müßten unsere Landschafter zum großen Theil vergessen, was sie auf Akademien und in den Ateliers gelernt haben, sie müßten ihre farbigen Brillen ablegen, ihre staubigen Paletten putzen, und müßten wieder Kinder werden vor der Allmutter Natur. In den Landschaftsbildern selbst berühmter Meister unserer Schulen sehen wir ohne Unterschied Festes wie Weiches gleichmäßig behandelt; Farbe und Beleuchtung im höchsten Norden wie in Sizilien; kein Versenken in den Gegenstand, kein Erlösen des gebundenen Geistes der Natur, keine Seele, keine Stimmung, die beim Beschauen des Bildes in uns nachklänge. Wer darf an Ruysdael, oder an Claude Lorrain denken? Ohne alle Wahrheit des Localtons, ohne Frische der Färbung, in ungesundes Gelb oder in Braun getaucht, falsch und übertrieben in der Wirkung, gewitterartig und blechern in der Beleuchtung, und selten die Palette vergessen lassend, so erschien mir — leider daß ich nicht anders sagen kann — die Mehrzahl unserer deutschen Landschaften. Daß die Regel auch Ausnahmen erleidet, versteht sich von selbst. Zu den letzteren rechne ich z. B. Al. Th. Weber aus Leipzig, welcher einen Schiffbruch und ein anderes großes Seestück ausgestellt hat, meisterlich frei aufgeführt, Isabey's und O. Achenbach's Vorzüge verneinend, und ich möchte sagen, Beiden voranzustellen, ferner Georg Saal aus Koblenz, abwechselnd in Baden-Baden und in Paris wohnend. Außer einer Familienscene aus dem badischen Oberland, hat Saal eine Sommernacht in Lappland und eine Winternacht im Wald von Fontainebleau ausgestellt. Hier ein Mondschein, dort die Wirkung der mitternächtlichen Sonne auf einen hohen und breiten Gebirgsrücken mit Schnee bedeckt. Die Abtönung des Lichtes in letzterem Bilde von dem nebligen Vordergrund zu der rosigen Ferne ist von der höchsten Zartheit, ohne irgend gewaltsame Uebergänge oder Gegensätze. — Ein ganz kleines Bildchen von O. Seelmann aus Dessau „deutscher Wald" finde ich in einer Ecke, welches ein gesundes Naturgefühl verräth und Sinn für Wahrheit der Färbung. — Daß ich noch manches andere Gute und Erwähnenswerthe aus dieser Gattung sowohl als auf dem Gebiete der historischen Malerei u. s. w. übergangen habe, brauche ich Ihnen kaum zu sagen; habe ich doch nicht ein einziges Mitglied des Instituts genannt, weder Schnetz noch Signol; auch manch anderer kunstbewährter Meister oder junger Kämpe verdiente eine Besprechung. Vielleicht bietet sich bei nochmaligem Durchwandern Stoff zu einem dritten Brief, in welchem ich dann meine Nachlese halten werde.

Kunstliteratur.

Carriere M., Die Anfänge der Cultur und das orientalische Alterthum in Religion, Dichtung und Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte des menschlichen Geistes. Leipzig 1863. Brockhaus. XVII. 569 S. Gr. 8. 3 Thlr.

A. u. d. T.: Die Kunst im Zusammenhange der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit. 1. Bd.

T. N. Obwohl die Hauptverdienste dieses Buches vielmehr in der Darstellung der Poesie (insbesondere der indischen) als in jener der bildenden Kunst des Orients zu suchen sind, glauben wir desselben doch in diesen Blättern Erwähnung thun zu sollen. Die Absicht des Verf. geht nicht dahin, neue Forschungsresultate, wohl aber eine umständliche und geschmackvolle Zusammenstellung des durch die neueren Forschungen Bekanntgewordenen zu liefern. Wer die Schwierigkeiten kennt, die es verursacht, das Ausgemachte und Wissenswerthe, das sich größtentheils in einzelnen schwer zugänglichen Abhandlungen zerstreut findet, aus letzteren herauszuheben, wird die Mühe sowohl wie den sichern Takt des Verf. gebührend zu schätzen wissen. Tausenden, welche weder Zeit noch Vorkenntnisse besitzen, um der Spezialforschung auf ihren verschlungenen Pfaden nachzugehn, ist es doch höchlich willkommen, von ihren Ergebnissen auf bequemen Wege anschauliche Kenntniß zu erlangen. Dem Künstler insbesondere,

wenn er nicht bloß leere Formen nachbilden, sondern den Geist, der sie erschuf und belebte, verstehen lernen will, kann nichts gelegener kommen, als ein Buch, welches wie das vorliegende darauf ausgeht, die Ideen darzulegen, welche die Seelen der kunstübenden Völker erfüllten. Der Verfasser beginnt mit der „großen Periode menschlicher Entwicklung, ehe sie durch Bauten und Bildwerke, durch Erzählung und Gesang ein Zeugniß ihres Daseins und Wollens der Menschheit hinterläßt", mit der Zeit der Sprach- und Mythenbildung, an welche sich die Schilderung des Ursprunges der Schrift reiht. Hierauf folgt die Schilderung der Naturvölker und der „Welt für sich", Chinas. Die eigentlichen Träger menschheitlicher Entwicklung beginnen mit den Aegyptern, dem immer vorzugsweise als Heimath der Baukunst und Skulptur angesehenen Volke, das aber doch, wie namentlich Birch's und Rougé's Entzifferungen der Papyrusrollen gelehrt haben, der Poesie nicht fremd war. Von hier an scheidet der Verfasser, der im Allgemeinen Birch folgt, Semiten und Arier. Beide Hauptvölkerstämme sondern sich, „um besondere Richtungen des Geistes scharf auszuprägen, dermalen ihre besten Errungenschaften gegeneinander auszutauschen." Das Vorwaltende in Jenen ist nach dem Verfasser „die religiöse Idee", in Diesen dagegen „der Staat." Bei Jenen, fügt er hinzu, sei „die Kunst des Geistes, die Poesie, die Darstellung der Gefühle und Gedanken im rhythmischen Wort", bei Diesen „die verklärende Darstellung des Kosmos in Dichtung, Bild und Wissenschaft das menschheitlich Bedeutende." Die eigene Darstellung des Verfassers beweist indessen, daß diese einst als geistreich gepriesene Antithese dem Resultate der neueren Forschungen gegenüber nicht ausreicht. Er zeigt im Anschluß an Layards u. A. große Entdeckungen sehr anschaulich, daß es den Semiten an bildender Kunst keineswegs mangelte. Ebenso wenig kann der Thatsache gegenüber, daß die Chaldäer und Babylonier für die Erfinder der Astronomie gelten dürfen, die „Auffassung des Kosmos in der Natur" ausschließlich den Ariern zukommen. So abstrakte Begriffe wie die der Religion und des Staats erschöpfen weder den Reichthum des semitischen noch die Tiefe des arischen Volksgeistes. Für eine unbefangene Aufnahme empirischer Resultate sind dergleichen fertige Schemata nichts weniger als günstig. Der Verfasser des vorliegenden Buches ist indeß auch zu gewissenhaft, seinen Stoff durch dieselben beeinflußen zu lassen. In geschmackvollster Form und mit seiner bekannten wohlthuenden Wärme bietet er den Gebildeten eine Fülle ebenso reicher als wohlgewählter Belehrung dar, um deren willen das anziehende Buch bestens empfohlen sein möge.

Lind, Dr. Karl. Ueber den Krummstab. Eine archäologische Skizze. Wien. In Kommission bei Prandl & Ewald. 1863. 8.

s. Angeregt durch die Ausstellung des Wiener Alterthumsvereines im Jahre 1860 hat der Verfasser der vorstehenden kleinen Monographie in populärer Form eine Entwicklung der Bedeutung, Form und Ausstattung des Krummstabes im Mittelalter zu geben versucht und an diese Darstellung die Beschreibung und xylographische Abbildung fast sämmtlicher, in der Ausstellung vorhanden gewesener Krummstäbe und überdieß noch einiger anderer interessanter Beispiele geknüpft. Gegen den wissenschaftlichen Werth dieser Arbeit läßt sich mancherlei einwenden, indem sich der Verfasser in manchen Punkten der kunstarchäologischen Disciplinen nicht klar zu sein scheint; demungeachtet wollen wir das Verdienstliche des Unternehmens in anderer Richtung nicht in Abrede stellen. Bei dem Umstande nämlich, daß der Krummstab für das Kunstgewerbe von großer Bedeutung ist, indem er der künstlerischen Ausstattung einen weiten Spielraum gestattet, wird es gewiß jedem Goldschmiede erwünscht sein, sich ein übersichtliches Bild des geschichtlichen Entwicklungsganges dieses Geräthes zu verschaffen und eine Reihe ganz interessanter Beispiele kennen zu lernen. In dieser Richtung werden derlei Publikationen, wenn sie überdieß mit Geschmack ausgestattet sind, ihre Wirkung nicht verfehlen und nutzbringend für die Anbahnung eines edleren Geschmackes sein. Auch den Besuchern der Ausstellung des Jahres 1860 ist diese Monographie gewiß eine angenehme Erinnerung und so möge denn dieselbe bestens empfohlen sein.

Die Technik der plastischen Kunst, oder die Arbeiten des Bildhauers, Formers u. s. w. Von Ed. Uhlenhuth. Berlin 1863.

□ Der Verfasser dieses Werkchens hat mit demselben wirklich „einem längst gefühlten Bedürfnisse abgeholfen", sowohl in der Laien- als auch in der Künstler- oder vielmehr Bildhauerwelt; und nach einer gewissen Seite hin vorzugsweise in der letzteren. Nicht daß er eine bisher vermißte Anleitung und Unterweisung zum Studium der Bildhauerkunst gegeben hätte — der Verfasser selbst weist in seinem Vorworte diese Voraussetzung verständiger Weise zurück — sondern das Buch vermag, wenn es sonst fleißig vom Publikum gelesen wird, den Bildhauer einer großen, fast täglich wiederkehrenden Unannehmlichkeit zu überheben, nämlich der meistens ganz unnützen Mühe der Erklärung der technischen Mittel und Handtierungen, durch welche sein Werk die letzte Gestalt erhält. Ueberaus groß sind die in den letzten beiden Jahrzehnten in den verschiedenen Kunststädten geschaffenen Werke der Bildhauerkunst; das Interesse daran ist in weitere Kreise gedrungen, die Bildhauerwerkstätten werden häufig besucht. Nun sehen die Besucher wohl den Künstler arbeiten, aber der Anblick ist nicht geeignet, ihre meistentheils mehr als unklaren Begriffe von der Entstehungsweise einer Statue zu einer einigermaßen anschaulichen Vorstellung zu verdichten. Da hat nun der Künstler ein Kreuzfeuer von Fragen auszustehen! Gerade den hochgebildeten Ständen gehen die Anschauungen von Technik überhaupt meistens vollkommen ab, und damit die ersten Vorbedingungen zum Verständniß der Dinge, um die es sich hier handelt. Der Bildhauer hat also den Verdruß, während der besten und anschaulichsten Erklärung das Interesse seiner Zuhörer erkalten und sich andern Dingen zuwenden, oder sie diese technischen Verfahrungsarten, ihrer Komplicirtheit und Unerklärlichkeit wegen, für das Wesentliche der Bildhauerkunst halten zu sehen.

Wenn also die durchaus klare und sachgemäße Darstellung des Verfassers in manchen Fällen keinen andern Erfolg haben wird, als jene mündlichen Erläuterungen, so ist damit schon viel gewonnen. Ein Vorzug der schriftlichen Darstellung vor jeder mündlichen liegt überdies in dem Umstande, daß

jene alle Abzweigungen der plastischen Technik umfaßt, während diese, soll sie nicht in einen stundenlangen Vortrag ausarten, immer nur Einzelnes wird geben können.

Wie es scheint, waren es die Eingangs erwähnten Vorkommnisse des Ateliers, welche den ersten Anstoß zum Entstehen des Buches gaben. Der Verfasser erwähnt ihrer in seinem Vorworte in diesem Sinne, und gibt als weiteren Beweggrund den Wunsch an: „durch seine Darstellung die Liebe und Achtung vor den plastischen Schöpfungen im Volke zu erhöhen." — „Das Verständniß der plastischen Werke", hätte er hinzu- und voransetzen können, denn mit diesem würden Liebe und Achtung schon von selbst sich finden. Und nach dieser Seite hin liegt das allgemeinere und eigentliche Verdienst des Werkes. Der Beschauer mag im Hinaufblicken zu der Gestalt hoch oben auf dem Postamente mit dieser, mit den Thaten und Erlebnissen des Helden — oder ist es eine ideale Darstellung — mit der Bedeutung derselben vertraut sein, er mag den künstlerischen Werth derselben vollkommen zu würdigen wissen so lange er im Dunkeln über die Entstehungsweise des Werkes bleibt, wird immer mehr oder weniger das Gefühl des Fremdartigen als Hinderniß für das vollkommene Vertrautwerden vorhanden bleiben.

Die Aufzeichnungen Uhlenhuth's sind, wie gesagt, durchaus klar und sachgemäß gehalten, in der Darstellung des Positiven überall richtig; eine kaum nennenswerthe Ausnahme würde der praktische Marmorarbeiter in der Beschreibung des Punktirverfahrens beim Marmorarbeiten herausfinden, wo der Verfasser den vierten Punkt auf den Hinterkopf setzen läßt, während er an die Seite des Kopfes gesetzt wird. Noch gibt der Abschnitt von dem Marmorarbeiten zu einer Bemerkung historischer Beziehung Anlaß. Der Verfasser sagt, daß Michel Angelo sich auch manchmal „verhauen" habe, wenn er in überwallendem Kraftgefühle ohne Modell gearbeitet habe. Ich glaube, daß eher die Arbeiten, bei denen dies vorkam, aus der Zeit herrühren, wo er das Punktirverfahren noch nicht anwendete, das von ihm nach vielen mühsamen Versuchen entdeckt wurde, oder vielmehr — da es sichern Anzeichen zufolge schon die Alten anwendeten — wieder entdeckt wurde.

Uhlenhuth war während eines Zeitraumes von etwa zwei Jahren in Berlin als Bildhauer thätig, und zwar an einer Statue Friedrichs des Großen, die in Erz gegossen in Bromberg errichtet steht, und dem Künstler eine höchst ehrenvolle Stellung unter den Bildhauern unserer Zeit anweist. Er spricht in seiner Beschreibung also als Mann von Fach, der, wenn er auch nicht alle Zweige der plastischen Kunst eigenhändig ausgeübt hat, (ein Bildhauer ist kein Erzgießer, Galvanoplastiker, Töpfer ꝛc.) doch Alles durch eigne und häufige Anschauung kennen gelernt hat. Ehe er nach Berlin kam, war er in Bromberg als Lehrer der Mathematik thätig; nach Vollendung des Denkmals trat er, wohl aus Mangel an weiteren Aufträgen, in seinen früheren Beruf zurück, und lehrt jetzt Naturwissenschaft an einer höheren Lehranstalt in Berlin. Er spricht also auch als wissenschaftlich gebildeter Mann, wenngleich ihm seine Schrift nur bei einzelnen gelegentlichen Seitenblicken auf das Gebiet der Aesthetik und auf die Literatur der Alten Gelegenheit gibt, sich in dieser letzteren Beziehung zu zeigen; doch sind es gerade diese Seitenblicke, durch welche sich das Werkchen auch den Bildhauern zur Anschaffung empfiehlt, indem sie ihnen, die der Mehrzahl nach nicht die wissenschaftliche Bildung und Belesenheit des Verfassers besitzen, theils Neues bieten, theils ihre durch bloße Tradition überkommenen, vielfach lückenhaften Kenntnisse vervollständigen werden.

Der Text zerfällt in folgende Hauptabtheilungen: I. Gypsgießerei. II. Der Bildhauer und seine Arbeit (Modelliren). III. Marmor und Marmorsculptur. IV. Der Erzgießer, oder Statuenformerei und Guß in Bronze und Zink. V. Ueber Ciseliren und Treiben in Metall. VI. Galvanoplastik. — Wie man sieht, fehlt in dem Verzeichnisse die zwar nicht complicirte aber bei ihrer jetzt wieder so vielfachen Verwendung nicht unwichtige Technik der Werke in gebranntem Thon. Wenn nicht eine Vergeßlichkeit an dieser kleinen Lücke schuld ist, hätte der Verfasser wenigstens der Vollständigkeit halber das Kapitel, das jedenfalls nicht lang geworden wäre, hinzufügen sollen.

Friedrich Preller's Odyssee-Landschaften. Nebst einer Tafel zur Uebersicht über die künftige architektonische Anordnung der Bilder. Von Dr. Richard Schöne. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1863. 51. S. 8.

—l—. Es mag wahr sein, was der Verfasser behauptet, daß für die Natur Fr. Preller's der schlichte Lebensgang, der den Meister fast ein halbes Jahrhundert an das kleine stille Weimar fesselte, der einzig gedeihliche, ja „im schönsten Sinne providentielle" war. Gleichwohl freuen wir uns, daß vor einigen Jahren, — es war, wenn wir nicht irren, 1856 in Berlin, — jene Stille unterbrochen wurde und die schöne Frucht zwanzigjährigen Schaffens, der Cyclus der „Odyssee-Landschaften" vor einem größeren Publikum ausgebreitet wurde. Seit jener Zeit haben diese Landschaften manchen wohlverdienten Triumph gefeiert. Die große Münchener Ausstellung von 1858 sicherte ihrem Schöpfer den Ehrenplatz unter den ersten Meistern der deutschen historischen Landschaftsmalerei. Kurz darauf, und vielleicht in Folge dieser allgemeinen Anerkennung, ertheilte der Großherzog von Weimar dem Künstler den Auftrag, die bis dahin, mit wenigen Ausnahmen, nur in Kreide gezeichneten Entwürfe in der Halle des in Weimar neu zu erbauenden Museums auszuführen. Nach einer längeren Reise in Italien, 1859—61, legte Fr. Preller, „bereichert und erfrischt durch die neu gewonnenen Eindrücke" der südlichen Natur, die letzte Hand an den Cyclus der Cartons; und in dieser vollendeten Gestalt wandern dieselben jetzt, überall mit freudiger Bewunderung aufgenommen, durch die Hauptstädte Deutschlands.

Wenn es jetzt somit auch allen Kunstfreunden ermöglicht ist, von der eigenthümlichsten Leistung dieses großen und noch immer zu wenig bekannten Meisters mit eigenen Augen Akt zu nehmen, so erscheint der Versuch einer Charakteristik des Künstlers, wie ihn vorliegende Schrift bietet, doch keineswegs überflüssig. Es bleibt in dem Wesen der Preller'schen Landschaften, welche das Problem einer vollkommen individualisirten und zugleich im besten Sinne idealen Landschaft, wie keine anderen zuvor, gelöst haben, für die moderne Anschauung viel

Ungewohntes und Frappantes. Der historische und philosophische Kommentar ist freilich hier so wenig vonnöthen, wie bei jedem echten Kunstwerk, das unmittelbar ergriffen und verstanden werden will. Aber für die große Zahl derjenigen, welche die bedeutenden Erscheinungen der Zeit sich geschichtlich erklären und gleichsam an den ihnen zukommenden Platz zu rangiren lieben, werden die trefflichen Bemerkungen des Verfassers über die Gattungen der Landschaftsmalerei und Preller's Rangstellung in derselben, eine willkommene Gabe sein. Wir können, von Einzelheiten in Wendung und Ausdruck und von einer gewissen Breite des Styls abgesehen, dem Gesammturtheil des Schriftchens über den Meister nur vollkommen beistimmen. Dasselbe bietet ferner eine Uebersicht und Erklärung der Odyssee-Bilder, im Anschluß an die lithographirte Tafel, welche die vom Architekten Zitek in Wien entworfene Museumshalle für Weimar im Aufriß und Grundriß zur Darstellung bringt.

Das eigentlich Biographische ist nur beiläufig behandelt. Vielleicht dürfen wir aus der Hand des ohne Zweifel auch in dieser Beziehung wohlunterrichteten Verfassers einem Nachtrag zu der vielversprechenden Schrift entgegensehen.

Lokales.

Der gegenwärtige Gemeinderath, welcher bekanntlich im großen Maßstabe die Kunst betreibt, alle Geschäfte zu verschleppen, hat den Beginn des Baues eines Schützenhauses, wozu die Pläne bereits angenommen sind, neuerdings vertagt. Es ist nämlich der Gedanke aufgetaucht, das Schützenhaus auf einem anderen Platze als dem gegenwärtigen, vor der Mariahilfer-Linie, zu erbauen und da man sich über den Platz noch nicht geeinigt hat, so dürfte wahrscheinlich auch das Jahr 1864 vergehen, ohne daß an das Werk Hand gelegt wird. Einflüsse anderer Art scheinen übrigens hiebei auch maßgebend zu sein. Während man vor einem Jahre sich noch das Schützenhaus als den Vereinigungspunkt für große Bürgerfeste gedacht hat und dem Baue einen monumentalen Charakter geben wollte, glaubt man heute dasselbe seines ganzen überflüssigen Schmuckes entkleiden zu können, um nur recht ökonomisch zu Werke zu gehen. Wahrhaftig, die Künstler sind zu beneiden, welche sich den wechselnden Launen eines vielköpfigen Bauherrn zu fügen haben und zur Theilnahme an einer allgemeinen Konkurrenz sich entschließen!

Architekt Ferstel hat vom Herrn Erzherzog Ludwig Viktor den Auftrag erhalten, Pläne zu einem Palais zu entwerfen, welches der Erzherzog auf dem Platze, wo das Schwarzenberg-Monument zu stehen kommt, bauen lassen will. Das Gebäude wird im Renaissance-Styl ausgeführt werden.

Das Lokal des österreichischen Kunstvereins bleibt bis zum September geschlossen.

Mit der Enthebung des Baron Czoernig von dem Posten eines Präsidenten der „Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale" ist auch in dem Erscheinen der „Mittheilungen" der Centralkommission eine Aenderung eingetreten. Der bisherige Redakteur, Hr. K. Weiß, führt von nun an die Redaktion derselben unter Mitwirkung des Prof R. v. Eitelberger und Dr. G. Heider. Wir ergreifen diese Gelegenheit, um die treffliche Zeitschrift, welche unter den archäologischen Journalen Deutschlands unbestritten den ersten Rang behauptet, allen Freunden von Kunst und Alterthum nachdrücklich zu empfehlen.

Im Jahre 1855 hatte der Kaiser den Entschluß gefaßt, dem heiligen Vater ein prachtvolles, reich mit Miniaturen ausgestattetes Gebetbuch zum Geschenke anzubieten und die Professoren der Wiener Akademie mit der Ausführung dieser Idee betraut. Nahezu acht Jahre hat sich die Akademie mit dem Kunstwerke beschäftigt und es scheint Aussicht vorhanden zu sein, daß dasselbe noch in diesem Jahre vollendet werden wird. Wir geben uns der Hoffnung hin, daß den Kunstfreunden die Gelegenheit zur Besichtigung dieses seltenen Werkes der Miniaturmalerei und Buchbinderarbeit gegeben werden wird.

Die österreichischen Bildhauer wurden aufgefordert, Modelle zu den Statuen der 52 Feldherrn zu liefern, welche die Räume des Waffenmuseums im Arsenale schmücken sollen. Porträtähnlichkeit und charakteristischer Ausdruck, zeitgemäßes Kostüm und stylgerechte Anpassung an den Bau werden vor Allem gefordert. Die Statuen sollen lebensgroß, jedoch mit Einschluß der 3½ Zoll hohen Plinthe nicht über 6 Schuh hoch ausgeführt werden. Die Gypsmodelle sind bis Ende dieses Jahres, und zwar in halber Lebensgröße, einzuliefern. Die Entscheidung trifft Se. Majestät persönlich. Auf Entschädigung für die Modelle haben die Künstler keinen Anspruch.

Im erzbischöflichen Palaste befindet sich eine Reihe von Kopien Rafaelischer Gemälde in der Größe der Originale, ausgeführt von L. Mayer, Plattner, Soldatisch und andern österreichischen Künstlern. Es ist dies unseres Wissens die einzige Sammlung dieser Art in Wien und wir verdanken die Entstehung derselben dem Hrn. Fürsterzbischof Rauscher. Die Kopien stellen folgende Bilder dar: „Krönung der Maria" gemalt in perugineskor Weise für die Kirche S. Francesco in Perugia, jetzt im Vatican, „Sposalizio," gemalt für S. Francesco zu Città di Castello bei Perugia (1504), jetzt in der Brera, „Grablegung Christi" (1507), gemalt für die Franciskanerkirche zu Perugia, jetzt im Palast Borghese zu Rom, „die sixtinische Madonna", gemalt für S. Sisto zu Piacenza, jetzt bekanntlich in Dresden, und „die Transfiguration" (1520), gemalt für den Cardinal Giulio di Medici, jetzt im Vatican.

Briefkasten. 14. Juni — 11. Juli: kS in Weimar: Benützt. Weiteres brieflich. — □ in Berlin, A. T. und F. P. in München, ch in Innsbruck, ⁰⁄₀ in Paris, E. L. in Kopenhagen: Erhalten. — A. W. in Berlin: Wiederholt freundlichsten Dank; wir schreiben ausführlich. — K. L. in Heidelberg: Nächstes Mal; die Nr. folgt heute mit.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Beiblatt zu Nr. 7 der Recensionen über bildende Kunst.

Inhalt: Die internationale Kunst-Ausstellung in München. I. — Korrespondenz-Nachrichten. (Dresden, Stuttgart, Weimar.) — Kleine Chronik.

Die internationale Kunstausstellung in München.

Von **A. Teichlein.**

I.

Thatsächliche Präludien. — Internationale Mosaik. — Das Ende der Leipziger Schlacht von Nikudovski in Karlsruhe. — Steinheil in Paris. — Ansehnliche französische Zuschüsse aus der Sammlung des Freiherrn Alfred von Lotzbeck. — Scipione Vanuttelli in Rom. — Die Waldnymphe von Victor Müller in Frankfurt. — Guffens in Antwerpen und Meunier in Brüssel. — Ed. Schleich in München. — Koller in Zürich. — Bildniß des Freiherrn von Schack von Carl Piloty in München. — Provisorische Ueberblicke. — Das Vorwort des Kataloges.

Ende Juni.

Noch sind die Pforten unseres Kunstausstellungsgebäudes geschlossen für Jeden, der nicht einen Ausstellungsgegenstand einzuliefern hat, nicht Ausschußmitglied oder sonst Packträger im Dienst ist. Im Souterrain lagern die geladenen Gäste in vielversprechenden Kisten von abenteuerlichen Formen. Die Entpuppung schreitet voran; seltsame Gegensätze und seltsame Verwandtschaften kommen zum Vorschein. Aber wie immer das Gefühl unserer artistischen Zeitgenossen sich verkörpert habe, sie dürfen Anspruch erheben auf unser Mitgefühl; sie sollen ihr Gefühl ausstellen vor dem zerstreuten Blicke der Neugierigen, die ihrem Glauben so selten den nämlichen, am öftesten gar keinen ästhetischen Glauben entgegenbringen; blosstellen der Eitelkeit eines öffentlichen Urtheils, das so wenig geneigt ist, liebevoll einzugehen auf ein Werk der Liebe, und so viel Gefallen daran findet, witzig zu sein.

Die plastischen Werke scheinen sich wirklich einige trübe Gedanken zu machen; denn sie zögern am längsten, aus der Unterwelt heraufzusteigen. Mit Ausnahme der beiden energischen Gruppen von Begas in Berlin, die sich ihrer Sache sicher fühlen, verharren sie noch Alle in ihren Gehäusen, während die bunten Schmetterlinge der Malerei bereits ausgeflogen sind und nach den günstigsten Plätzen suchend in den Sälen herumflattern. Da geht es nun drunter und drüber! Friedliche Kunstwerke stellen sich jetzt wie erbitterte Kampfhähne einander gegenüber; der Eine scheint zu erblassen beim Auftritt eines Andern, der neben ihm roth wird im Zorn über einen Dritten, der grün und gelb werden möchte vor Galle über die Nachbarschaft eines bereits Kreideweißgewordenen. Dazwischen drängen sich Bilder ohne Rahmen, Rahmen ohne Bilder, Aquarelle, Kupferstiche, architektonische Pläne erheben ihre Ansprüche und Illustrationen machen sich wichtig. Um dem Herannahen des Eröffnungstages mit einiger Gelassenheit entgegen zu sehen, bedarf es in der That des kaltblütigen Gleichmuths wohlwollender Aufopferungsfähigkeit, womit Ed. Schleich der unermüdlichen „Henkerkommission" präsidirt, — welche man, wie gebräuchlich, zum Lohne für ihre Opfer an Zeit und Geduld schließlich erst recht zum Henker wünschen und ihr Alles in die Schuhe schieben wird, was die Mängel des Oberlichtes und die etwas thurmartige Höhe der im übrigen so würdigen Säle verschuldet haben. Still und in sich gekehrt schleicht zwischen den rührigen Freunden der Berichterstatter der „Recensionen" umher, darauf bedacht, wie er seinerseits das Gesammtbild der Ausstellung in das günstigste Licht zu setzen vermöchte. Aber wie wäre es möglich, irgend einen besonnenen Plan zu fassen, mitten in diesem Durcheinander widerspruchsvoller Eindrücke? Stürzen wir uns also kopfüber in die Sache, und beginnen wir getrost au hasard de la fourchette!

Nikudovski's „Ende der Leipziger Schlacht" wird nicht bloß als ein willkommenes Gelegenheitsgedicht zur Gedächtnißfeier des Jahres 1863 patriotische Theilnahme erregen, sondern nimmt als eine vortreffliche und wirksame Komposition auch das künstlerische Interesse in hohem Grade in Anspruch. Der Rückzug der Franzosen auf dem Randstädter Steinweg über die zu früh gesprengte Brücke, welchen der Künstler in einem langgestreckten Viereck in Scene gesetzt hat, ist vielleicht der malerischeste Moment der Leipziger Schlacht. Denn diese Episode ist ein Straßenkampf, in welchem die Haupthindernisse, welche die moderne Kriegskunst der Schlachtenmalerei bereitet, sich von selbst auflösen. Hier ist kein regelrechtes Manövriren der Truppenkörper, aus der Ferne geleitet von einem Feldherrn mit dem Tubus in der Hand, der sich, nach dem geistreichen Ausdrucke eines französischen Kritikers, ausnimmt wie die lebendige Reiterstatue der Reflexion, und wobei denn das eigentlich Malerische, das rein Menschliche und also Künstlerisch-Interessante der Sache sich meist nur auf ein fernes

Massengetümmel und einige Vordergrundsepisoden beschränkt. In der Straße wird Mann an Mann gerungen, der Knäuel verwickelt sich wie im alten Heldenkampfe und der Maler ist in seinem Elemente, im Elemente der individualisirten Handlung, und einer rhythmisch gestaltbaren, sich künstlerisch gliedernden Massenbewegung. Nikudovski hat auf das geschickteste die Vortheile ausgenützt, die ihm sein glücklich gegriffener Stoff darbot. Im Centrum des Bildes thürmen sich, zwischen entdachte Häuser und das Ufer des Flusses gedrängt, Marketender-Wagen mit sich überstürzenden Roß- und Rindergespannen. Gegen diese Wagenburg, an welcher eine Gruppe der weltberühmten Bärenmützen noch heldenmüthig Stand hält, stürmt (im vollen Lichte) die preußische Landwehr heran, deren Offiziere dem entflammten Eifer der Truppe Halt gebieten, theils im Entsetzen über den Einsturz der Brücke, welcher den Sieger sammt dem Besiegten zu verschlingen droht, theils mit menschlich schöner Milde den Pardon gebend, welcher von einer anderen Gruppe Franzosen erbeten wird, indem sie nothgedrungen die Waffen streckt. Links stürzen Roß und Wagen in den Fluß und herrscht auf dem jenseitigen Ufer die Flucht, obschon von den erstürmten Häusern herab das feindliche Feuer noch unterhalten wird. Rechts rasseln Geschütze herein und unter den Hufen ihrer Bespannung stürzt der kaiserliche Adler mit seinem in Siegen ergrauten Träger in die Fluth. Den beschatteten Vorgrund füllt die eingestürzte Brücke mit ihren Trümmern, auf welcher die Verfolgten sich vergeblich zu retten suchen. Manche hilfreich dargebotene Hand wird, von dem sinkenden Kameraden ergriffen, mit in den Abgrund gerissen. Der Gruppenbau des lebenswarmen Bildes ist bis auf geringfügige Einzelheiten so klar und fließend, wie man ihn nicht oft in einem modernen Schlachtgemälde möchte gesehen haben. Die Luft ist von grauem Gewölke und Pulverdampf erfüllt, aber es ist ein lichtes Grau, das ein Sonnenstrahl der Siegesfreude durchleuchtet. Wo ein nationaler Stoff mit so viel Glück und Talent behandelt ist, werde ich stets der Erste sein, der seine Freude daran ausspricht und dem Künstler nicht ängstlich nachrechnet, was er uns etwa, vom Standpunkte der absoluten Kunstforderungen betrachtet, noch zu wünschen übrig läßt.

So eben erhalten wir das erste Bildchen aus Paris, ein kleines bescheidenes, aber sehr feines Genrebildchen von Steinheil, der trotz des deutschen Namens ein geborner Franzose und, wenn ich nicht irre, ein Schwager des berühmten Meissonier ist, dem er jedenfalls der Kunstweise nach verwandt erscheint. Er theilt mit diesem Großmeister der kleinen Kabinetsstücke die außerordentliche Feinfühligkeit und Solidität der Durchbildung. Unser Bildchen wird Vielen bekannt sein durch eine Lithographie, welche dem Werke der „artistes contemporains“ angehört. Es ist Kniestück und stellt eine Frau im weißen Morgenanzuge dar, welche in einem Lehnstuhl sitzend sich ganz den Liebkosungen ihres Kindes überläßt, das aus dem großen Bette mit den schweren gelben Vorhängen daneben an ihr emporgeklettert ist und sie mit Küssen bedeckt. In der wohlhäbigen Dame möchte man ein Porträt aus der Familie des Künstlers vermuthen. Sie ist ganz Güte, keine Schönheit, und hat im Behagen eines wohlgerundeten Daseins die vergängliche Grazie der Jugend längst verschmerzt. Ein blaßblauer Strumpf liegt quer über ihrem Schoos und den andern hält sie in der linken herabhängenden Hand. Sie war offenbar im Begriff sich anzukleiden, aber der kleine Schmeichler im Hemdchen läßt es nicht dazu kommen, daß eine Pariserin blaue Strümpfe anzieht, und es ist auch ganz gut, wenn diese Strümpfe bleiben, wo sie sind, denn sie stimmen ganz reizend zum Weißzeug des Morgenkleides, zu der rothen Stuhllehne und den gelben Vorhängen. Die willenlos ruhenden Hände der Mutter sind so vortrefflich gezeichnet und gemalt, daß es zu verwundern ist, wie das eine, auf ihre Brust gestemmte Händchen des Kindes mißrathen konnte.

Doch das sei nur gesagt zum Beweise, daß ich auch meinen lieben Freunden an der Seine sehr genau auf die Finger sehe. Auch die Beinchen des Kindes sind auf eine unangenehme Art von dem Arme der Frau überschnitten, der ausgestreckt auf dem Bette ruht. Das Hauptverdienst des Gemäldes beruht auf seiner feinen Durchbildung, namentlich der Mitteltöne, und die französische Schule hat sich dieser Vertretung im Genre wahrlich nicht zu schämen. Was sie uns in andern Fächern senden werde, ist abzuwarten, man vertröstet uns vielfach auf den Schluß der Pariser Ausstellung. Uebrigens ist Frankreich jetzt schon indirekt durch zahlreiche und tüchtige belgische und deutsche Anhänger seiner Schule vertreten, direct aber durch eine glänzende Reihe von sehr werthvollen Kunstwerken aus der Sammlung des Freiherrn Alfred v. Lotzbeck, die uns berühmte Namen zuführt wie Decamps, Meissonier, Delaroche, Vernet, Marilath, Diaz und Andere.

Auch Italien, das in der Pariser Weltausstellung in einem so üblen Lichte erschien, hat uns bereits mit einem historischen Genrebildchen von Scipione Vanuttelli in Rom auf das angenehmste überrascht. An die großen Traditionen seines klassischen Heimathlandes will das treffliche Bildchen allerdings nicht erinnern. Allein es bethätigt einen ehrenvollen Antheil italienischer Talente an der modernen Kunstbewegung und könnte seinen besten Eigenschaften nach so gut als der geschilderte Steinheil für einen Verwandten des Meissonier gelten, der bekanntlich den alten Holländern näher steht als den alten Italienern. Nur durch einen etwas kälteren Ton, eine etwas trocknere Behandlung unterscheidet es sich wesentlich von der glücklichen Mutter des Franzosen, zu welcher es zufällig im Gedanken einen anziehenden Gegensatz bildet. Auch Vanuttelli hat uns nur eine Dame in ihrem Gemache, jedoch in ganzer stehender Figur gemalt und ein Kindchen. Wir sind hier in einem zwar vornehmeren, doch keineswegs in einem so glücklichen Hause als bei Steinheil. Die schlanke Gestalt im reichen blauen Renaissancekostüme, welche sich in einem Ausbruche heftigen Schmerzes das Gesicht mit der rechten Hand verhüllt, sehen wir von ihrem Kinde abgewendet, halb vom Rücken. Das kleine Ding, das mit einem Apfel in der Hand bei seinem Hündchen in der Ecke auf dem Boden kauert, jammert uns. Es begreift nicht, warum die Mutter weint, und glotzt mit seinen unschuldigen Äuglein verblüfft vor sich hin. Zu den Füßen der Dame liegt ein zerknitterter Brief. Ueber seinen Inhalt wäre ohne Zweifel genaue Auskunft unschwer zu erhalten, wenn wir uns um die Geschichte der Gabriella d'Estrées bekümmern wollten, denn so ist das Bild betitelt. Aber wozu? Was uns der Maler von dieser Geschichte malen wollte, das haben wir ja gesehen: Dieser Brief hat die arme schöne Frau, welche unsere Theilnahme erregt, zu einer tief unglücklichen Mutter gemacht! Kein größeres Lob für ein Bild, als wenn sich sein menschlicher Gehalt so einfach und wirksam ausspricht, daß es überflüssig ist, einen geschichtlichen Kommentar dazu zu schreiben.

Die Waldnymphe von Viktor Müller in Frankfurt ist ein wilder Aufschrei der Natur, setzen wir hinzu der Künstlernatur, gegen alle konventionelle Zahmheit des modernen Kunsttreibens. Man denke sich eine kolossale überhöhte Bildfläche zur Hälfte von undurchdringlichem Waldesdickicht, zur Hälfte von einer grünen Wiese ausgefüllt, auf welcher eine weibliche Gestalt hingestreckt ist, völlig unbekümmert darum, daß sie sich auf einer modernen Kunstausstellung und vor einem Publikum des Zeitalters der so überaus sittsamen Krinolinen befindet. Empörend! wird der allgemeine Schrei der Entrüstung sein. Und doch ist diese Waldnymphe die liebe Unschuld selber, im Vergleiche mit gewissen badenden Römerinnen, welche lange Zeit eine beliebte Zierde der deutschen Kunstvereine bildeten, und steht an künstlerischer Sittenreinheit hoch erhaben über jener lakirten Venus, welche sich in einem Gemisch von Koketterie und stylistischer Affektation den Hals verdreht und die Glieder verrenkt bis zum Unmöglichen, und die zu unserm Erstaunen auf einen sehr ehrenwerthen Stuttgarter Künstlernamen ihre Aufenthaltskarte genommen hat. Auch diese Behauptung wird man von mancher Seite „empörend" finden. Einige paradoxe Köpfe bleiben aber der Ansicht, daß die angebliche „Waldnymphe", obschon jener Nymphengattung angehörig, in welcher die Maler dieses Jahrhunderts nun einmal ihre Modelle zu suchen haben, nichts destoweniger eines der bedeutendsten Bilder der Ausstellung sei, und seufzen nur über diese seltsame unkünstlerische Zeit, welche den artistischen Widerspruchsgeist der unabhängigsten Gemüther zu so seltsamen Capriccio's verleitet, wie der Einfall, das Anspruchloseste, die rein künstlerische Freude an der malerischen Erscheinung, in so anspruchsvollen Dimensionen hinzustellen, daß es, dem Geiste der Zeit ohnehin schon fremd, nur um so befremdender wirkt. Hätte der entschieden begabte und zum Koloristen berufene Künstler das nämliche Bild in mäßiger Größe gemalt, so würde er ungleich weniger Anstoß erregt und zugleich sein Ziel noch besser erreicht haben. Denn in einen überschaulicheren Raum gefaßt, würde der einfach schöne Akkord des perlenhaften, vom kühlen Waldeshelldunkel umflossenen Inkarnates mit dem saftigen Grün der Wiese nur um so reizender gewirkt haben. Aber verzeihen wir ihm die herausfordernde Prätention, mit welcher er auftritt. Seine künstlerische Gewaltthat ist eine nicht unberechtigte Demonstration gegen das moderne Auge, das nicht einsehen will, daß die Idealität des Kolorits die specifisch malerische Idealität und in ihrer Art von so keuschem Zauber sei, als die Idealität der Form in der Plastik. Nicht die Schuld der Frankfurter Nymphe ist es, wenn sie schlüpfrig erscheint, sondern die Schuld der Zeit, welche Rubens'sche Rücksichtslosigkeit im Stofflichen nicht mehr erträgt, weil sie nur das Faunsauge für das Was, aber nicht den Künstlerblick für das Wie der Malerei besitzt.

*

Guffens in Antwerpen hat seine deutschen Sympathien neuerdings durch eine reichliche Sendung bethätigt. Wir besitzen von ihm den Karton des durch den Börsenbrand zerstörten, stereochromischen Wandgemäldes: „Die Kaufleute der hanseatischen Städte übergeben dem Abte von St. Michel ihre Urkunden und Privilegien zur Aufbewahrung", eine sehr verständige Arbeit, der nur etwas schärfere Charakteristik zu wünschen wäre. Ferner ein dreitafliges „Votivbild", an dem die außerordentliche Sorgfalt der Ausführung um so mehr zu schätzen ist, als es eine saure Aufgabe sein muß, eine so grundmoderne Donatorenfamilie in den altdeutschen Kirchenstyl zu pressen. Am wenigsten Geschmack möchte man seinen beiden lebensgroßen Damenbildnissen abgewinnen. Sie sind nüchtern, trocken und kalt in Auffassung, Form und Farbe, und lassen besorgen, daß den Künstler seine für uns Deutsche so schmeichelhaften Neigungen bereits in gewisse neugermanische Anschauungen verstrickt haben, welche von der Einwirkung des Nachdunkelns die Apotheose des modernen Kalktones erwarten. Ob aber so ganz von selbst, mit der Zeit, durch bloßes Nachdunkeln aus einem Guffens ein Holbein werden könne, möchte man bezweifeln. Qui vivra verra!

Meunier in Brüssel gehört der französischen Schule an, welche die Wucht und Harmonie des Kolorits nicht vom Nachdunkeln erwartet, sondern den Muth hat, koloristische Intentionen zu wagen, — selbst auf die Gefahr hin, schwarz zu werden. Ein idealer Kolorist vom reinsten Wasser, deren es heut zu Tage auch in Frankreich nicht viele gibt, ist Meunier zwar nicht. Er ist vielmehr ein Kolorist im modern-realistischen Sinne. In seinem „Trappistenbegräbniß" dominirt das stoffliche Interesse der Stimmung, nicht die Haltung einer streng koloristischen Konception. Er scheint auch die moderne Vorliebe für traurig-düstere Stimmungen zu theilen, welche der männlichen Freudigkeit der klassischen Koloristen fremd war. Allein dieses modern-realistische Stimmungskolorit stützt sich bei den Franzosen noch auf den alten Sinn für intensive Potenz der Farbe. Meunier's Grau, Weiß und Schwarz ist ein intensives, koloristisch betontes Grau, Weiß und Schwarz, mit welchem nicht blos angedeutet, sondern wirklich vollkommen erreicht wird, was er gewollt hat: eine ernste, düstere Stimmung von unleugbar ergreifendem und fesselndem Eindruck. Wer diesen einfachen Leichenzug der Trappisten die Klostermauer entlang schreiten sah, der wird den schwermüthig grauen Tag so leicht nicht vergessen, den er mit erlebt zu haben glaubt. So groß ist die Macht der „Enveloppe", der stimmungsvollen Luftumhüllung, in welche der Künstler dergestalt sein Bild zu tauchen gewußt hat, daß der Beschauer von der Wirkung ergriffen, sich mit hineingezogen fühlt in die Atmosphäre des Kunstwerkes. Meunier erinnert einigermaßen an Meister Courbet, der allerdings mehr Schneide, aber eine weniger feinfühlende Seele hat. Möge den Künstler, welcher das „memento mori" der Trappisten so vortrefflich in der Sprache des Malers auszudrücken verstand, ein wohlverdienter Erfolg ermuntern, uns ein andermal mit irgend einem malerischen „Gedenke zu leben" zu erfreuen, was dem Wesen unserer Kunst noch angemessener sein möchte.

Hiemit dürfte den Pflichten der Gastfreundschaft für diesmal genügende Rechnung getragen sein und wäre es nun wohl am Platze, endlich auch noch vor ein Paar Münchener Bilder zu treten. Ed. Schleich's große „Chiemseelandschaft", welche im dritten Saale einer gleichfalls sehr umfangreichen „Idylle aus dem Berner Oberland" von Koller in Zürich Widerpart hält, könnte füglich den Reigen der heimischen Kunstwerke eröffnen, als eines der imposantesten an Ausdehnung, sowie an künstlerischen Eigenschaften. Allein von Zeit und Raum bedrängt, muß jede weitere Betrachtung einem folgenden Berichte aufgespart bleiben. In Kürze kann nur noch hingewiesen werden auf das lebensgroße männliche Bildniß von Professor Karl Piloty, das die Hauptwand des nämlichen Saales beherrscht. Es ist der „Freiherr von Schack." Es läßt sich als ein gutes Omen für die Ausstellung betrachten, daß sie das Bildniß des edlen Kunstfreundes schmückt, von dessen wachsender Gemäldesammlung ich bei nächster Muße ausführlich zu berichten gedenke.

Während ich diese ersten Pasten der internationalen Mosaik am Schreibtisch zusammensetzte, hat man draußen am Königsplatze das wirkliche Mosaikwerk der Aufstellung so zahlreicher und manigfaltiger Kunstwerke ziemlich vollendet. Der Gesammt-Eindruck wird ein so befriedigender und interessanter sein, wie ihn, abgesehen von den großen Weltausstellungen, irgend eine moderne Kunstausstellung jemals gewährt hat. Vom Auslande hat sich Belgien am meisten betheiligt. Frankreich scheint die dargebotene Hand nicht ganz mit so viel Eifer ergreifen zu wollen, als die Einen gehofft, die Andern gefürchtet haben. Unter den deutschen Kunststädten haben, nächst München

Düsseldorf, Karlsruhe, Berlin und Dresden die erfreulichste Thätigkeit entwickelt. Wien dagegen hat eine auffallende Theilnahmlosigkeit an den Tag gelegt*). Außer ein paar höchst anerkennungswerthen weiblichen Studienköpfen von Gaul ist mir noch kein erhebliches Kunstwerk aus der Kaiserstadt zu Gesicht gekommen. Indeß noch ist die Stunde allgemeiner Ueberblicke und Betrachtungen nicht gekommen, da ja noch nicht einmal alles Angekündigte in unsern Händen ist. Eines aber kann schon jetzt gesagt werden. Es herrscht in dieser Ausstellung eine sehr wohlthätige Temperatur künstlerischer Wärme, so daß ich nicht bereue, Eingangs meines Berichtes, allen diesen Werken der Liebe gegenüber, den Freunden der Kunst eingehende Gegenliebe an das Herz gelegt zu haben; denn ganz lieblose Fabrikarbeit hat man in der That verhältnißmäßig nur wenig zu Markte gebracht. Vom Kataloge liegt mir bis jetzt nur die Vorrede im Manuskripte vor, welche mit löblicher Unerschrockenheit die leitende Idee des Unternehmens festhält. Das verspätete Eintreffen bedeutender Kunstwerke, namentlich der Cartons von Cornelius, hat einen Aufschub der Eröffnung vom 1. auf den 5. Juli nöthig gemacht.

Korrespondenz-Nachrichten.

η— **Dresden.** (Lessing's „Huß". Ein Karton von Schnorr. „Die Nacht" von Schilling. Riedel's „badende Mädchen".) Im Laufe der letzten Zeit waren drei sehr ausgezeichnete Kunstwerke hier ausgestellt: Lessing's „Huß vor dem Scheiterhaufen", dann ein Karton von unserem Altmeister Schnorr für den kapellenartigen Raum, welcher die Nibelungen-Säle in München schließt und mit Darstellungen aus der Nibelungen-Klage ausgemalt werden soll und drittens das Thonmodell einer Gruppe von Schilling, die Nacht mit dem Schlaf und dem Traum darstellend, eine der vier Gruppen, welche in Sandstein ausgeführt, die Treppe der Brühl'schen Terrasse schmücken sollen. — Lessing's „Huß" hat hier eine außerordentliche Anziehungskraft ausgeübt. Das Bild ist 26 Tage ausgestellt gewesen an jedem sind durchschnittlich 400 Personen, am letzten beinahe 1000 zu demselben gewallfahrtet. Huß ist zum innigen letzten Gebet vor dem nahen Scheiterhaufen auf die Knie gesunken, mit jener schmerzvollen Verklärung im Ausdruck, die da weiß, daß jetzt die leidenvollste, letzte Bethätigung der Ueberzeugung geleistet werden muß. — Die reiche Skala verschiedenartigsten Ausdrucks in den Köpfen der übrigen Figuren, von der kühlen, geschäftsmäßigen Auffassung der Sache seitens des Kardinals und des Abtes bis zur fanatischen Wuth der wilden Meute hinter dem Betenden, so wie von der puren Neugier des alten Weibes links durch die verschiedensten Nuancen der Theilnahme bis zu dem verhaltenen Grimme der Böhmen, — die natürliche vortreffliche Durchführung und Malerei — der Reiz der Stimmung in der bedeckten, lichtschimmernden Luft des warmen Sommernachmittags, die Alles unbeleuchtet erscheinen und nur einen Strahl wirklichen Lichtes das Angesicht des Märtyrers verklären läßt, — das etwa sind die Mittel, durch die Lessing aus einem vollen Herzen den interessanten Gegenstand schildert. Und, so wie es in einer Seele entstanden, steht es als ein einiges, wahrhaft gewachsenes, inneres Erlebniß vor uns, nicht als ein ausgedachtes, kunstvoll arrangirtes. Das aber verleiht eben diesem Werk einen so großen Werth, daß es aus der innerlichsten Bewegung des Gemüthes, welches ganz von seinem Gegenstande erfüllt war, hervorgegangen, dann erst mit großer Meisterschaft und rechter Treue durchgeführt ist. Diese Bedingung aller wahrhaften Kunst erfüllt das Werk vollständig, und hat mit einer Naivität, die in unserer Zeit gewiß selten ist, an so manches Kunstgerechte, das als solches in unserem Bewußtsein lebt, entweder nicht gedacht oder es verschmäht. Was der Art aber auch als Mangel von dieser oder jener Seite angeführt werden möchte, es ist ein Bild das keine Ausstellungen vertragen kann und doch ein ganz außerordentliches Werk bleibt. — Im entschiedenen Gegensatz der künstlerischen Mittel tritt die großartige Composition des Meister Schnorr an uns heran. Im Mittelgrunde Kriemhilde und ihr Sohn auf der Bahre, fast wie ein Grabmonument anzusehen, Etzel in heftigem Schmerz, Dietrich und Hildebrand, die thätige Hand der göttlichen Gerechtigkeit, in ernstem Sinnen dabeistehend. Vorn in der Mitte, von Frauen getragen, der Leichnam Giselhers, des unschuldigen Opfers dieses schuldvollen Kampfes, während links ein Knabe und ein Mädchen das durch Kampf und Blut entstellte Antlitz des edlen Rüdiger reinigen, rechts edle Frauen mit Hagens Leichnam beschäftigt sind, — überall Frauen bei solchem Thun, denn die Männer sind erschlagen. Die Stufen zu der Tribune des Mittelgrundes wo Kriemhilde liegt, steigen singende Mönche mit Fakeln hinan, da sie Christin war; rechts werden andere Leichen fortgetragen. Klar und deutlich in großartiger Anordnung trennen sich die verschiedenen Gruppen und ordnen sich kunstvoll zu einem Ganzen, welches nach allen Seiten die mannigfachen Fäden und Beziehungen des Stoffes vor die Seele führt, und unsere Phantasie anregt, sich in dieselben zu vertiefen. Es ist das Werk eines Mannes, der mit großer Meisterschaft und Kenntniß der Kunstmittel, diese zu seinen gedankenreichen Absichten benutzt hat. — Die Gruppe von Schilling stellt die Nacht dar, eine sitzende weibliche Figur, welche ihren Mantel ausbreitet; rechts zu ihren Füßen, an sie gelehnt, schlummert ein Knabe, dem der Traum, von der andern Seite kommend, über das linke Knie der Nacht gebeugt, seine lieblichen Märchen zuflüstert. Die Erfindung ist vom feinsten Gefühl für Schönheit eingegeben, die Ausführung so zart und vollkommen, daß das Auge nicht aufhören mag, auf den Formen dieser anmuthigen Glieder zu ruhen und den schönen Linien derselben zu folgen, die sich zu einem außerordentlich harmonischen Ganzen vereinigen. Allgemein bedauert man, daß dies Werk nicht in

*) Wir glauben zu wissen, daß wenigstens von Seiten hervorragender Wiener Architekten beträchtliche Sendungen in Aussicht stehen. A. d. R.

Marmor, sondern in Sandstein ausgeführt werden wird. — Vor Kurzem war auch ein größeres Bild von Riedel, „badende Mädchen", in der Lichtwirkung, die dieser Maler liebt, ausgestellt. Es bedarf gewiß eines großen Sinnes für die Farbe und einer außerordentlichen Kenntniß aller technischen Mittel, solche Wirkungen hervorzubringen, wie sie hier mit Sicherheit erreicht sind. Sonst aber ist dieses Werk nicht aus irgend welcher geheimnißvollen Tiefe der Seele herausgekommen, auch früheren Werken dieses Künstlers durchaus nicht gleichzustellen.

⊙ **Stuttgart**. (Bauwuth. Der Kasernenstyl. Verblendete Architektur. Monumentale Neubauten.) Wie in allen größeren Städten Deutschlands ist auch hier eine Baulust eingetreten, welche sich in fortwährender Progression fast bis zur Manie gesteigert hat. Im Zeitraume weniger Jahre sind ganz neue Straßen und Stadttheile entstanden, so daß die Neubauten nach Hunderten zählen. Indessen verdanken diese in überwiegender Mehrzahl ihre Existenz der Privatspekulation, sind kleinere oder größere Kasernen mit recht viel Wohnungen und Zimmern, so daß sich das angelegte Kapital vor der Hand gut verzinst. Von Solidität oder Geschmack kann bei solchen Prinzipien selbstverständlich keine Rede sein und so kommt es denn auch, daß man unter hundert neuen Wohnhäusern kaum eines antrifft, das massiv ist oder ein etwas künstlerisches Ansehen hat. Das Parterre, welches nach baupolizeilicher Vorschrift massiv gebaut werden muß, wird so sparsam als möglich und natürlich höchst niedrig gehalten, so daß die Zimmer in der Regel kaum 10 bis 11 Fuß Höhe bekommen, was man auf gut schwäbisch „gemüthlich" nennt. Die drei oder vier Stockwerke, die dem gemüthlichen Parterre dann noch aufoktroyirt werden, müssen sich mit Fachwerk, welches sich in den höchsten Etagen fast zur Durchsichtigkeit verdünnt, abfinden lassen, haben aber bald darauf die Ehre, wenigstens in der Fronte mit einem bastanten Mörtel-Verputz bekleidet zu werden, was man hier mit dem technischen Ausdruck „verblenden" nennt. Allerdings liegt hier eine große Verblendung vor, welche sich jedoch an dem Bauherrn dadurch rächt, daß sie oft schon nach Jahresfrist sich ablöst und den nackten Holzbau wieder preisgibt. Wie oben schon angedeutet, versteht es sich von selbst, daß die Häuser dieser Kategorie nur von spekulativen Werkmeistern oder Privaten aufgeführt werden, daß dagegen aber auch von unseren höheren Bau-Technikern nicht nur solide sondern auch geschmackvolle Neubauten erstanden sind. Unter letzteren befinden sich sowohl größere Staatsbauten als auch Privatwohnhäuser, und sind es vorzugsweise der Oberbaurath Leins, Baurath Morlok, Professor Bäumer und Hofbaumeister Egle, welche eine vielseitige dankenswerthe Thätigkeit entwickeln. Ersterer namentlich hat sich durch den herrlichen Bau der kronprinzlichen Villa bei Berg, so wie durch das prächtige Palais in der Neckarstraße, welches der Prinz von Weimar, Schwiegersohn des Königs, bewohnt, und besonders durch den sogenannten, am Schloßplatz vis-à-vis dem königlichen Residenzschlosse gelegenen, „Königsbau" einen weitverbreiteten Namen gemacht. Auch ist die öde Sandfläche des Schloßplatzes durch ihn in einen üppig-florirenden Park mit zwei herrlichen Springbrunnen verwandelt worden, so daß außer dem Konkordien-Platz in Paris in keiner Residenz ein schönerer Platz existiren wird. Es würde zu weit führen, hier die einzelnen Bauten zu speciren und wollen wir nur bemerken, daß der Grundton derselben vom Geschmack des Königs, als obersten Bauherrn, angegeben ist und hinsichtlich des Styls die heitere Architektur des Südens der ernsten Gothik vorgezogen wird. Letztere findet nur noch bei Kirchen Anwendung und zwar fast ausschließlich. — Ein beinahe vollendeter großartiger Neubau ist die polytechnische Schule im modernisirten Renaissance-Style, deren ursprünglicher Plan von den Herren Leins und Bäumer entworfen, später vom Hofbaumeister Egle meliorisirt und diesem auch zur Ausführung übertragen wurde. — Als neue bereits in Angriff genommene Bauwerke haben wir die vom „Liederkranz" seit Jahren projektirte Liederhalle, sodann eine aus städtischen Mitteln herzustellende Güterhalle und eine Fruchthalle zu nennen. Die Liederhalle soll einen Hauptsaal von 180 Fuß Länge und 75 Fuß Breite erhalten und also zu großen Gesangsfesten ausreichen. Die Gewerbe- und Güterhalle, zu deren Lagerhäusern ein Schienenweg projektirt ist, soll bei einer Tiefe von 120 Fuß eine Frontlänge von 312 Fuß bekommen, ist zweistöckig gedacht und rings von einer 20 Fuß breiten Galerie umgeben. Oberbaurath Leins hat sowohl zu diesem als zu dem Bau der Liederhalle die äußerst geistreich durchdachten, zweckentsprechenden Plane entworfen. Die (auf dem sogenannten Bärenplatz in der Mitte der Stadt) bereits in Angriff genommene Frucht-, resp. Gemüse-Halle, deren Fundament des sumpfigen Bodens wegen auf einem Pfahl-Rost konstruirt werden mußte, wird im Geschmack der großen Ausstellungs-Glas-Paläste aus Eisen und Glas hergestellt werden. Die auf 300,000 Gulden veranschlagten Baukosten sind größtentheils von der Privatkasse des Königs übernommen, und wird das Gebäude nach dem Plane des Baraths Morlok ausgeführt. Derselbe Baumeister ist auch beauftragt worden, eine neue Turnhalle, welche eine Länge von 120 Fuß und eine Breite von 80 Fuß erhalten soll, aufzuführen. Die nicht unerheblichen Kosten trägt zur Hälfte der Staat, zur Hälfte die Stadt. — Wie Sie hieraus entnehmen, steht eine vielseitige Bauthätigkeit hier in Blüthe und doch habe ich noch kaum alle Projekte genannt. So wird eifrig für den Bau zweier Kirchen, und zwar einer neuen protestantischen und einer katholischen gesammelt. Das barocke Gotteshaus der hiesigen, bei 7000 Seelen umfassenden, katholischen Gemeinde reicht für die Bedürfnisse nicht mehr aus und ist zudem so baufällig, daß wahrlich kein Rhodus Erdbeben nöthig ist, um es in Trümmer zu legen. Uebrigens liegt die Ausführung beider Projekte wohl noch in weiter Ferne, da viel Geld und zwar mehr Geld, als in wenigen Jahren beschafft werden kann, dazu erforderlich ist. Hingegen soll die Vergrößerung des hiesigen Bahnhofs alsbald in Angriff genommen werden und zwar ist das von Baurath Morlok entworfene Projekt bereits vom Könige genehmigt worden. Die Kosten sind auf vier Millionen Gulden veranschlagt und erreichen diese enorme Höhe, weil eine Reihe großer werthvoller Privathäuser erworben und abgerissen werden müssen, um den nöthigen Platz zu gewinnen. Der seitherige Bahnhof soll nur noch zur Einfahrt und der neue Anbau zur

Ausfahrt verwendet werden. Der Verkehr hat eben nicht geahnte Dimensionen angenommen. Uebrigens reichen auch die Räumlichkeiten anderer Staatsgebäude nicht mehr aus und wird dem Naturalien-Kabinet bereits ein Flügel angebaut, so wie auch im nächsten Jahre das aus Fachwerk erbaute Bibliothekgebäude durch ein neues massives ersetzt werden soll. Ein desfallsiger Plan ist bereits vom Oberbaurath Leins ausgearbeitet worden und hängt die Ausführung nur von der Bewilligung der nöthigen Mittel von Seiten der Stände ab.

xS **Weimar.** (Genelli's neuestes Werk. — Zwei Bilder von Wislicenus. — Das Künstlerfest). Unter den Akten, durch welche unser Großherzog sein warmes und eingehendes Interesse an der bildenden Kunst und ihrer Entfaltung in seiner Residenz dokumentirt hat, ragt die Berufung Genelli's hieher als einer der bedeutendsten und segensreichsten hervor. Dieser außerordentliche Mann, dessen genialer Thätigkeit lange Zeit hindurch die mannigfaltigsten äußern Hindernisse sich entgegengestellt haben, hat in Folge davon nun in seinem Alter eine ruhige Existenz und behagliche Muße für die Inangriffnahme und Vollendung größerer Arbeiten gefunden, wenngleich auch hier sich ihm die Gelegenheit noch nicht geboten hat, auf dem Felde thätig zu sein, für welches er recht eigentlich und wie wenig Andere geboren scheint, auf dem der Freskomalerei. Bekanntlich hat er seit seiner Uebersiedelung nach Weimar bereits drei große Oelgemälde vollendet, den „Raub der Europa", „Herakles bei Omphale", „Abraham mit den Engeln", welche alle sich im Besitz des Freiherrn v. Schack in München befinden, in dessen Auftrage der Künstler im Begriffe steht auch seine „Schlacht zwischen Lykurgus und Bakchos" in Oel auszuführen. Inzwischen hat Genelli vor wenig Tagen ein anderes großes Oelbild mit lebensgroßen Figuren vollendet, welches „Zeus auf den Flügeln der Nacht durch die Lüfte getragen, von einem Eros geleitet, dem er ein Ziel für seinen Pfeil weist", zum Gegenstande hat, und das, ein Geschenk der Frau Großherzogin an ihren fürstlichen Gemahl, bestimmt ist, in das hiesige neu zu erbauende Museum aufgenommen zu werden. Langsam und vorgebeugt schwebt aus der Tiefe, in der die letzte Abendröthe verschwindet, die Gestalt der Nacht herauf; über ihr erhebt sich Zeus, stärker und energischer bewegt, mit wallendem Haar und fliegendem Gewande, während ein buntgeflügelter Eros an seiner Seite zu ihm hinaufblickt, des Winks gewärtig, um seinen zündenden Pfeil abzudrücken. Es bedarf kaum der Andeutung, daß ein Künstler von so wahrhaft idealer Richtung wie Genelli sich bei einem derartigen Gegenstande mit einer feinen Andeutung der nächtlichen Stimmung begnügen mußte; die im warmen kräftigen Fleischton gehaltenen Figuren stehen in wunderbarer Harmonie zu dem tief silbergrau gefärbten und nur nach oben, hinter der Zeusgestalt, wie zu einer Glorie sich erhellenden Himmel. Von der überaus schönen Zeichnung, der vollendet geschmackvollen Durchbildung der Komposition, welche nicht nur in sich eine wohlthuende Harmonie der Linien, sondern auch im Umriß eine eben so schöne als lebendig-charakteristische Silhouette zeigt, ist es freilich unmöglich, dem, der das Werk nicht gesehen, einen Begriff zu geben, und wir müssen es daher bei diesen kurzen Andeutungen über das herrliche Werk bewenden lassen. Vielleicht ist es möglich, gelegentlich in anderem Zusammenhange darauf zurückzukommen. — Lassen Sie mich heute noch zwei r Arbeiten von Wislicenus gedenken, welche gleichfalls zu den erfreulichsten Blüthen unseres hiesigen Kunstlebens gehören. Es sind zwei Kartons, von denen der eine, größere die Idealfigur des „Sommers" zeigt. Es ist eine blühende, vollkräftige Frauengestalt, in schöner Geschlossenheit in sich beruhend; ein Knabe ist wohlig zwischen ihre Kniee gelehnt, ein Mädchen zu ihren Füßen fangt begierig den Duft der Blumen ein, die dem Füllhorn entquellen. Es ist schon oft bemerkt worden, daß derartige allegorische, oder besser symbolische Darstellungen sehr ihr Bedenkliches haben. Es liegt die Gefahr für den Künstler nahe, sich in eine abstrakte Allgemeinheit zu verlieren, sich von dem warmpulsirenden Leben echter Daseinsfreude zu entfernen, und damit eine Bahn einzuschlagen, die aus dem Gebiete wahrer Kunst entschieden hinausführt. Mag diese Gefahr Wislicenus in einigen früheren Arbeiten nahe getreten sein, in diesem Karton darf sie als völlig überwunden gelten; bei aller Idealität ist hier doch eine echte und schöne Lebenswahrheit, eine fein durchgebildete Individualisirung durchweg erreicht, und eine charakteristische Komposition mit großer Anmuth, mit geschmackvollem Arrangement geschaffen. Kaum minder zieht ein anderer Karton an: „Die (schöpferische) Phantasie, von einer Glorie ihrer Gestalten umgeben, wird von den Genien des Traumes gen Himmel getragen." Eine hehre weibliche Gestalt, in entzücktem Aufblicke gen Himmel schauend und im Begriff, mit der Rechten das Erschaute aufzuzeichnen: so steht die Phantasie vor uns, umspielt von einer Schaar halb wachender, halb schlafender Genien, welche ihre Herrin im Fluge nach oben tragen. Es geht ein großer, lebendiger Zug durch das Ganze, die Erfindung ist voll von Reiz und feiner Charakteristik, und wir dürfen uns lebhaft der Aussicht auf die farbige Ausführung dieser schönen Komposition freuen, welche der Künstler im Auftrage des Herrn v. Schack in München zu beginnen im Begriffe steht, wenngleich ich mich denen anschließen muß, denen an Vollendung der Durchbildung, an Individualisirung der Gestalten, an Reichthum und Motivirung der Gewänder der erst besprochene Karton des „Sommers" noch höher steht. — Das im August bevorstehende allgemeine deutsche Künstlerfest beschäftigt hier lebhaft alle Kreise; die mannigfachsten Vorbereitungen sind in Angriff genommen, und es bleibt nur zu wünschen, daß die Theilnahme der deutschen Künstlerschaft eine recht allgemeine werde.

Kleine Chronik.

Drei verdiente Architekten sind uns während des verflossenen Monates in kurzen Zwischenräumen durch den Tod geraubt. Am 9. Juni starb zu Köln der dortige Baumeister Maximilian August Rohl, ein junger Architekt (11. Sept. 1830 in Iserlohn geb.) von seltener künstlerischer Begabung und echtestem Seelenadel, Erbauer des großartigen Kreisirrenhauses für die Provinz Westphalen bei Lengerich und einer Anzahl schöner Privatbauten in Bonn, Köln und andern rheini-

schen und westphälischen Städten. In Berlin und München gebildet, hatte Rohl durch wiederholte Reisen im Ausland jene umfassende Bildung und jenen feinen Sinn für das wahrhaft Edle und Schöne gewonnen, die unsern jetzigen Architekten so häufig abgehen; seine Zeichnungen und Skizzen, von Meistern wie Stüler und Kaulbach wegen ihrer unvergleichlichen Ausführung bewundert, werden hoffentlich den Fachleuten nicht vorenthalten bleiben. Darunter befindet sich auch ein prachtvoller Konkurrenzentwurf für die Berliner Börse, der von der Oberbaudeputation den Stadtverordneten einstimmig zur Annahme empfohlen war und dennoch zurückgesetzt worden ist. — Am 12. Juni starb zu Basel der Architekt Christoph Riggenbach, bekannt durch seine gewissenhafte und sachverständige Restauration des alten Münsters und durch den im gothischen Style ausgeführten Neubau der Elisabethkirche zu Basel. Riggenbach war am 23. Nov. 1810 geboren und empfing bei Moller in Darmstadt seine Ausbildung. Auch er besuchte dann Berlin und München und studierte auf einer großen Reise die baulichen Denkmäler Italiens und Frankreichs. Er gehörte zu den Vertretern der mittelalterlichen Richtung in der Architektur und war auch als archäologischer Schriftsteller thätig. Bei seinem Aufenthalt in Wien trat er in Verbindung mit den hiesigen Archäologen und betheiligte sich lebhaft an den „Mittheilungen der Centraleommission." — Am 16. Juni verschied zu Bad Gleichenberg einer der hervorragendsten Wiener Architekten, der Professor und Gemeinderath Ludwig Förster. Er war 1797 zu Bayreuth geboren, kam aber schon mit 18 Jahren, nach vollendetem Studium auf der Münchener Akademie, nach Wien, um hier in 45jährigem Wirken den kräftigsten und allseitigsten Antheil an der architektonischen Neugestaltung der Kaiserstadt und der Entwicklung des Bauwesens in Oesterreich überhaupt zu nehmen. Sein Hauptverdienst ist wohl die Gründung und Leitung der „Bauzeitung", welche seit 1836 das umfassendste Organ für Bau- und Ingenieurwesen in Deutschland gebildet hat. Als praktischer Architekt verfolgte er, den Anforderungen der modernen Zeit entsprechend, im Profanbau namentlich die Bahnen der klassicistischen Schule und einer an die Formen des Griechenthums angelehnten Renaissance mit Geschmack und Erfolg. Von seinen größeren Bauten sind, außer seiner Betheiligung am Wiener Arsenal, die hiesige Elisabethbrücke, die evangelische Kirche in Gumpendorf, sowie die Synagogen in Pest und Wien hervorzuheben. Wahrhaft schöpferisch endlich erwies sich Förster bei den Stadterweiterungsarbeiten von Wien, deren Gedanke von ihm bereits vor langen Jahren angeregt und neuerdings durch seinen preisgekrönten Entwurf in glücklichster Weise gefördert wurde.

Ueber den vor Kurzem in Breslau gegründeten „Verein für Geschichte der bildenden Künste", welcher wohl vorzüglich dazu berufen wäre, der von uns neulich geschilderten „Kunstbarbarei" in jener Stadt nachdrücklich abzuhelfen, liegt uns ein Bericht vor, den wir nächstens veröffentlichen werden.

Auch Bozen wird ein Museum besitzen. Die Statuten des zur Errichtung desselben gegründeten Vereins haben nach Wiener Blättern die kaiserliche Genehmigung erhalten.

Bei Sorso auf der Insel Sardinien fand man Gräber mit (vermuthlich römischen) Vasen, Leuchtern, Schmucksachen, Münzen u. dgl.

Einem Privatbriefe aus Teplitz zufolge wird in diesem Jahre der dort (in Schönau bei der Stadt) nach den Plänen des Architekten Ferstel unternommene Bau einer neuen Kirche fortgesetzt. Die Kirche wird im gothischen Style erbaut, ungefähr den Umfang der Lazzaristen-Kirche in Wien erhalten, und verspricht durch ihre geschmackvolle künstlerische Ausstattung eine Zierde der Stadt zu werden.

In Meißen fand vor Kurzem die festliche Enthüllung der vom Bildhauer Henze in Dresden ausgeführten Statue Heinrich's I. statt; das in Sandstein gearbeitete Werk dient dem Brunnen an der Franciskanerkirche als Bekrönung.

Das List-Denkmal in Reutlingen, zu welchem vor Kurzem der Grundstein gelegt wurde, soll am 6. August d. J. enthüllt werden.

Die Stadt Amsterdam beabsichtigt, zur Vereinigung ihrer Kunstschätze ein großartiges Museum zu bauen, welches nach dem Könige Wilhelm I. benannt werden soll. Für das Gebäude allein, abgesehen von allem dekorativen Schmuck, sind 500,000 niederl. Gulden ausgesetzt. Der Plan soll mittelst einer Konkurrenz beschafft werden, für welche als erster Preis 1500, als zweiter 300 Gulden ausgeschrieben sind. Die Entwürfe sind bis zum 1. Februar 1864 an den Bürgermeister von Amsterdam einzuschicken.

Die bei Rom gefundene Statue des Augustus, über welche wir in letzter Nummer berichteten, ist von der Gesellschaft der Ausgrabungen den päpstlichen Museen geschenkt worden. Tenerani wurde mit der Restauration der wenigen schadhaften Theile betraut.

Louis Gallait malt für den großen Sitzungssaal des Senats in Brüssel vierzehn Porträts historischer Persönlichkeiten Belgiens.

In Brüssel findet vom 1. August bis 30. September d. J. eine allgemeine Kunstausstellung statt, an welcher belgische und ausländische Künstler Theil nehmen können.

Die Fürstin von Liechtenstein, Mutter des regierenden Fürsten, hat zu Zell am See (im Salzburgischen) das Schloß Fischhorn angekauft und läßt dasselbe von dem Prof. Fr. Schmidt, jetzigem Baumeister am St. Stephansdom, im mittelalterlichen Style restauriren. Einzelne Theile des Schlosses reichen bis in die romanische Periode zurück.

Zur modernen Künstlergeschichte bietet uns Prof. A. Haakh in Stuttgart werthvolle „Beiträge aus Württemberg", besonders merkwürdig durch ausführliche Mittheilungen aus dem Briefwechsel G. Schick's. Für Ernst Rietschel leistet den nämlichen Dienst eine Monographie von Oppermann, welcher namentlich die überaus liebenswürdige Selbstbiographie des Meisters zur Zierde gereicht. Wir kommen auf beide Werke ausführlich zurück.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 8. Zweiter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

bildende Kunst.

Wien. August 1863.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Monat erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung: 1 fl. oder 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik" erscheint wöchentlich eine Nummer: Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider Blätter zusammen: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Rthlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 541, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, wie auch durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: Das Pettenkofer'sche Regenerationsverfahren. — Der Styl im heutigen Kunstgewerbe (Schluß). — Karl Rahl (Fortsetzung). — Der Pariser Salon von 1863. III. — Kunstliteratur (Schuchardt, Heider und Camesina, Karajan, Waring). — Novitäten des Kunsthandels. — Lokales.

Hiezu ein Beiblatt.

Das Pettenkofer'sche Regenerationsverfahren.

Von **Friedrich Pecht.**

Der traurige Zustand der Münchener Pinakothek, speziell die höchst unglücklichen Erfolge einer großen Anzahl der vorgenommenen Bilder-Restaurationen gaben mir vor zwei Jahren Veranlassung, diese und viele andere Mißstände unserer Museen in der „Südd. Ztg." eingehend zur Sprache zu bringen und auf Abhilfe zu dringen. In Folge davon kam die Sache in der bayerischen Kammer zur Verhandlung und der Minister versprach um so eher Abhilfe, als weder damals, noch bis heute auch nur ein einziger meiner Vorwürfe als unbegründet nachgewiesen werden konnte. Nach meinem Vorschlage wurde eine Commission, zum größeren Theile aus Künstlern bestehend, niedergesetzt, um den Zustand der Bilder zu untersuchen, und sollte ohne deren strenge Beaufsichtigung künftig keine weitere Restauration mehr vorgenommen werden. Diese Commission fand nun sehr bald, daß, wie ich und Andere behauptet hatten, eine sehr große Anzahl von Bildern an dem sogenannten Schimmel litt. Besonders in der Schleißheimer Galerie waren ganze Säle in einem Zustande, daß man oft kaum mehr erkennen konnte, was die Bilder vorstellten; aber auch in der Pinakothek litten hunderte mehr oder weniger an dem genannten Uebel. Man hatte dasselbe bisher für ein Schlecht- und Trübwerden des Firnisses, für eine chemische Zersetzung desselben gehalten. Da die bis jetzt von den angestellten Restauratoren gegen das Uebel ergriffenen gewöhnlichen Mittel sich als unzureichend erwiesen, speziell das Abnehmen des Firnisses sehr oft von den schlimmsten Folgen begleitet gewesen war, so beschloß die Commission, sich durch Zuziehung des rühmlichst bekannten Chemikers Professor Pettenkofer zu verstärken und diesem die chemische Analyse des Uebels zu übertragen.

Ich kann mich hier aller Bemerkungen über eine Verwaltung, die dasselbe so weit kommen ließ, enthalten, sie werden sich jedem Sachkundigen ohnehin aufdrängen. — Genug, Professor Pettenkofer machte sich an die Untersuchung und überzeugte sich bald, daß bei dem sogenannten Schimmel von einer Pilzbildung keine Rede sei, was man ohnehin schon wußte. Im weiteren Verlaufe seiner Arbeiten gewann er aber auch die Ueberzeugung, daß eben so wenig eine chemische Veränderung, eine Zersetzung mit dem Firniß vorgehe, wie man bisher geglaubt, sondern daß diese lediglich eine physikalische, eine Molekular-Veränderung, d. h. eine Zerstörung der Oberfläche desselben sei. Es verhalte sich damit etwa so, wie wenn man eine Glasscheibe mit scharfem Sand zerreibe; die Scheibe, die vorher krystallhell war, wird nun undurchsichtig, obwohl sie ebenso gut Glas bleibt, wie vorher. Um sich der Sache zu vergewissern, machte er Versuche, diesen Zustand des angeblichen Schimmels künstlich zu erzeugen. Sie gelangen sehr schnell. Dieß brachte ihn nun auf das Verfahren, welches dermal sein Geheimniß und der Kern seiner Erfindung ist, nämlich diese zerstörte Oberfläche auf physikalischem, nicht chemischem Wege wieder herzustellen und so eine

schnelle Rückbildung des Uebels zu bewirken, das seine Quelle in den Einwirkungen der Atmosphäre hat. Auf chemischem Wege, durch Bestreichen mit heißem Terpentinöl ꝛc. hatte man dieß auch bisher schon, wenn auch bei weitem nicht in allen Fällen genügend, verstanden, aber dieses Verfahren war für die Bilder sehr nachtheilig, so daß eigentlich nichts übrig blieb, als Abnehmen des Firnisses, wobei denn ein nicht sehr sorgfältiger Restaurator bekanntlich allemal auch Lasuren mitzunehmen und sie überdieß gewöhnlich durch Malen zu ersetzen pflegt.

Professor Pettenkofer's Verfahren wird also Vortheil haben, dieses gefährliche Abnehmen des Firnisses in sehr vielen Fällen überflüssig zu machen, was an sich schon unstreitig ein sehr großer Gewinn wäre, um so mehr als es nach seiner Versicherung ohne alle Gefahr beliebig wiederholt werden kann. Derselbe hat nun bereits eine bedeutende Anzahl von Experimenten gemacht, von denen ich genaue Kenntniß genommen. Er hat in einer großen Anzahl von Fällen, wo der Schimmel oft so stark war, daß man die Bilder für unrettbar verloren hielt, dieselben als ganz unverletzt unter der weißen Decke nachgewiesen und sie oft wieder zu völliger Klarheit gebracht, hat den Firniß so erweicht und durchsichtig gemacht als ob er eben aufgestrichen worden wäre.

Zweifelhafter schien mir der Erfolg der Prozedur in komplizirteren Fällen, wenn z. B. das Bild, wie es von schlechten Restauratoren oft geschieht, auf den Firniß hinauf mit heißem oder gar kaltem Oel bestrichen worden ist. Dieser fremde Stoff bildete dann einen leichten grauen Nebel, der bis jetzt nicht zu entfernen war. Allem Anscheine nach aber dürfte durch die viel größere Klarheit, die das Bild in allen mir bekannten Fällen durch das Anwenden des Regenerationsverfahrens erhielt, wenigstens die richtige Erkenntniß der Uebel, an denen es leidet, so wie wahrscheinlich auch das Abnehmen des Firnisses selbst, wenn es sich als unumgänglich herausstellen sollte, sehr erleichtert werden. Am thunlichsten dürfte die Regeneration aber sein, wenn sie zeitig genug angewendet wird, wenn das Uebel nur eben erst beginnt, da sie nach der Versicherung des Erfinders sowohl, als der des Baron Liebig, dem derselbe sein Geheimniß mitgetheilt, dem Bilde unter allen Umständen keinen Schaden zufügen kann.

Ob dieß aber nun richtig ist, wird nur die Zeit endgiltig lehren, da weder Baron Liebig noch Pettenkofer sich bisher speciell mit Bildern beschäftigt haben, also auch nicht alle die Proceduren kennen können, welche die Restauratoren und Conservatoren, diese größten Feinde aller Bilder, und vollends die Maler selbst mit ihnen vorgenommen. — Spruchreif scheint mir die Sache auf keinen Fall, die Entdeckung vielmehr erst im Beginn, so interessant und folgenreich sie auch zu werden verspricht; es wird noch eine Reihe von weiteren Versuchen dazu gehören, um ihre Tragweite mit Sicherheit festzustellen, vor Allem aber wird man, wie gesagt, trotz aller gegentheiligen Versicherungen abzuwarten haben, welche Wirkung die Zeit auf die regenerirten Bilder äußert. Obwohl mir selbst die Wahrscheinlichkeit sehr bedeutend scheint, daß das Verfahren sich für eine nicht geringe Anzahl von Fällen als höchst vortheilhaft bewähren werde, obwohl seine Anwendung als Vorbeugungsmittel vielleicht noch wichtiger wird, kann man die Leichtigkeit, mit der, angeblich auf speciellen Befehl des Unterrichts-Ministers sofort eine ganze Anzahl von den Perlen der Galerie, — wir nennen hier nur zwei Bilder von Claude Lorrain, den besten Terburg, den wundervollen Van der Velde, mehrere Wouverman's ꝛc. — zur Erprobung des Verfahrens dem Professor Pettenkofer sofort überlassen wurden, in keiner Weise billigen, muß vielmehr dagegen protestiren. Es ist dieß um so nothwendiger, als selbst der augenblickliche Erfolg des Verfahrens, meines Erachtens, gerade bei diesen Bildern immer noch bedeutenden Bedenken Raum gibt, da sie im Ganzen wohl gewonnen haben, aber doch auch Manches, was Besorgnisse für die Zukunft erweckt, gerade bei ihnen zu Tage getreten ist. — Experimenta fiunt in corpore vili, hätte man sich doch sagen müssen, da man wohl Meisterwerke sehr überflüssig opfern, aber sie nicht ersetzen kann, wenn sie verdorben sind. Ist es nicht ganz dasselbe, wenn man erst Jahrzehnte lang die Kunstwerke ruhig verwahrlosen und von ungeschickten Restauratoren mißhandeln läßt, oder wenn man endlich, unsanft aufgerüttelt, sie auf einmal eben so leichtfertig einem Verfahren, dessen Consequenzen doch erst Zeit und längere Erfahrung lehren können, überantwortet?

Wenn man sich daher der sehr vielversprechenden Erfindung des so begabten Gelehrten von Herzen freuen und ihm den glänzendsten Erfolg wünschen mag, so kann man doch nicht energisch genug gegen ein unbedachtes Vorgehen im Namen der Kunst Protest einlegen, für welches auch nicht die geringste Nöthigung vorliegt, da die Schleißheimer Galerie Material zu Experimenten in Ueberfluß bietet. Hat man erst ein oder zwei Jahre den

Erfolg abgewartet und fällt derselbe dann glücklich aus, zeigen sich keine Inconvenienzen, so wird Referent der Erste sein, sich einer neuen, werthvollen Eroberung der Wissenschaft zu freuen, und öffentlich Zeugniß dafür abzulegen, um so mehr, als durch ihn die erste Veranlassung dazu gegeben wurde.

Der Styl im heutigen Kunstgewerbe.

Von **Jakob Falke.**

(Schluß.)

So wenig wahrhaft Schönes die Ausstellung von 1851 aufzuweisen hatte, so ist sie doch für das Kunstgewerbe von ganz außerordentlichen Folgen gewesen. Auf einmal nämlich lag die ganze Misere vor den Augen eines Jeden, der sehen wollte. Man hatte auf diesem Gebiete gänzlich das Gefühl für die schöne Form verloren und war für das Ornament und seine Verwendung ohne Verständniß; höchstens daß man noch einigen Effekt zu erzielen vermochte. Darin bestand auch fast einzig der Vorrang, den die Franzosen in ästhetischer Beziehung in London, ihrem alten Rufe entsprechend, behaupteten. Aber kluge Leute erkannten, daß die Franzosen geschlagen werden könnten, weil ihr Vorsprung nur ein sehr relativer war, und diese klugen Leute waren die Engländer. Sie begriffen sofort, was hier zu Lande erst seit dem vorigen Jahre begriffen wird; sie sahen ein, daß man mit allen Mitteln lernen müsse, was man nicht könne, wo und wie es nur möglich sei, namentlich an der Vergangenheit. Nun war auch die Zeit gekommen, wo die ausgestreute Saat der Wissenschaft ihre Frucht zu tragen begann, die vorher größtentheils auf das Steinige oder unter das Unkraut gefallen war. Es waren die namhaftesten Archäologen und Kunstfreunde nebst gelehrten Architekten, welche sich an die Spitze der neuen kunstindustriellen Bewegung stellten. Mit ebenso großer Energie und Schnelligkeit wie mit großartigen Mitteln wurde das Kensington-Museum gegründet und für Jedermann sein Inhalt zugänglich gemacht. Musterzeichenschulen wurden gestiftet und durch das ganze Land hin verbreitet; durch Preisvertheilungen und sonst in jeder Weise wurde der Sinn angeregt, und endlich entstand ein ganzer populärer Literaturzweig, welcher der Industrie nicht bloß die ihr verwandten Wissenschaften nahe führte, sondern auch die Prinzipien des Schönen aus den inneren Eigenschaften der Dinge und der Stoffe herauszuarbeiten und an der Hinterlassenschaft vergangener Style darzulegen suchte.

Wenn wir es nicht sonst wüßten, so zeigt eine Vergleichung der beiden illustrirten Kataloge von 1851 und 1862 auf das allerdeutlichste, wie glänzend die Resultate dieser Bemühungen sind. So viel Unschönes, Widersinniges, Thörichtes, so viel Form-, Geist- und Phantasieloses der erste Katalog von englischer Arbeit enthielt, so viel Schönes, Gesundes, so viel von richtigem Gefühl enthält der zweite. Der Naturalismus selbst, der in der niederen Sphäre noch lebhaft genug grassiren mag, erscheint auf den Höhen der Kunstindustrie fast ganz verschwunden. Man kann sagen, der Katalog habe die Spitzen der Ausstellung, die reinsten Gegenstände in Bezug auf den künstlerischen Werth herausgegriffen, und gebe daher keinen richtigen Maßstab für das, was geleistet werde. Nun, das that der erste Katalog auch, und es ist somit eine einfache Gleichung: wie die beiden Kataloge, so verhalten sich auch die beiden Ausstellungen. Daß in der That die Ausstellung, was speziell England betrifft, in ästhetischer Rücksicht jenen glänzenden Fortschritt aufweise, wird uns, die wir nicht aus Autopsie reden, durch urtheilsfähige Augenzeugen bestätigt; auch konnten wir bereits vor vier Jahren aus eigener Anschauung in London und verschiedenen Städten des Inselreichs die entschiedene Wendung zum Besseren wahrnehmen.

Nicht aber der Fortschritt überhaupt ist es, welcher uns hier so sehr interessirt, als vielmehr die Richtung, in welcher er geschehen ist, ob er mehr Hindeutung zu einem bestimmten Styl zeige, sei es nun ein originaler oder ein wiedergeborner, oder ob er nur mit Beibehaltung des alten Eklekticismus von klarerem Verständniß der Style und der Stoffe, von gewachsenem Schönheitsgefühl Zeugniß ablege. Wir befragen hier unseren Katalog von 1862, und erst, wenn wir damit im Reinen sind, werden wir schließlich die Frage untersuchen, wie weit das, was der Katalog zu erkennen gibt, von allgemeiner Geltung ist, oder ob sonst noch Anderes neben ihm in der Kunstindustrie der verschiedenen Länder hervortritt.

Wir haben bereits die Bemerkung vorangeschickt, daß der Katalog der vorjährigen Ausstellung eine auffallende stylistische Gleichförmigkeit zu zeigen scheine. Die willkürliche Vielköpfigkeit, wie vor elf Jahren, wo kein Styl dem andern den Vorrang lassen wollte, ist nicht mehr vorhanden. Einige Streiter in dem Kampfe Aller gegen Alle haben bereits das Schlachtfeld

verlassen oder senken die Fahne und blasen zum Rückzug. Der Naturalismus, wie bereits bemerkt, ist fast völlig verschwunden; die wenigen Beispiele, die sich finden, sind noch dazu meist von nicht englischer Arbeit; einen Industriezweig, wovon wir noch sprechen werden, müssen wir allerdings ausnehmen. Der Bombast Ludwigs XIV., den wir oben als den Perrückenstyl charakterisirt haben, ist total geschlagen, kaum daß man seine Spuren noch findet. Sein zahmerer Nachfolger vom Zopf und Rococco, der vor zwölf Jahren noch den andern um eine halbe Kopflänge voraus war, ist auf entschiedener Flucht begriffen; ein Theil von ihm ist in das griechische Lager gerückt, das stattlich florirt, und sucht Schutz unter der Devise „Ludwig XVI.“, die geschickte Parteigänger gefunden hat. Vom Romanismus ist ebenfalls nichts zu sehen, und die Gothik, wir müssen es gestehen, erhebt bei weitem nicht mehr so stolz das Haupt; das Heer der Romantiker muß, so scheint es, den Sieg verloren geben, wenn es auch das Feld noch nicht geräumt hat. Dagegen hat das Mohrenthum entschieden an Boden gewonnen; wir meinen den maurischen Styl des Mittelalters, zu dem sich das Türkische, Indische und Persische gesellen, als auf gleichem Prinzip beruhend.

Derjenige Styl jedoch, welcher den Eindruck der Gleichförmigkeit hervorruft, ist die Renaissance und neben ihr die Antike, welche natürlich, da sie die Mutter ist, den Eindruck nicht trübt. Die Renaissance hat offenbar die Ausstellung in ihren besten Kunstprodukten beherrscht. Schon auf der Ausstellung von 1851 hatte sie in ästhetischer Beziehung das Beste geliefert, aber dies Beste war sehr vereinzelt; heute ist es in jeder Beziehung überwiegend. Es scheint uns demnach kein Zweifel zu sein, wohin die Kunstindustrie (zunächst Englands) sich heute neigt. Der entschiedene Fortschritt der Renaissance von dem Standpunkte der ersten Londoner Ausstellung zu dem der zweiten scheint uns auch hinlänglich zu beweisen, daß wir es nicht mit einer bloßen Mode zu thun haben.

Ist nun aber diese zweite Wiedergeburt der Antike bereits zu einem Styl der Gegenwart geworden, d. h. ist sie nicht mehr bloße Nachahmung, sondern zeigt sie schon etwas Eigenes, was der modernen Zeit, was uns, den Mitlebenden, angehört? Denn ohne dieses hätten wir dennoch keine Ansprüche, uns eines Styls zu rühmen. Dasjenige, was uns vorliegt, erscheint nicht hinreichend, um einen entscheidenden Ausspruch zu thun, und so wagen wir weder das Erste zu behaupten, noch das Zweite völlig in Abrede zu stellen. Thatsache ist, daß allerdings sehr Vieles bloße Nachahmung oder nur reine Kopie ist, was z. B. bei Porzellan- und Thongefäßen mit großer Deutlichkeit hervortritt. Dagegen läßt sich auch nicht verkennen, daß man bereits eine gewisse Herrschaft über die Formen der Renaissance gewonnen hat und sie nicht ohne Leichtigkeit und Virtuosität zu verwenden versteht, und zwar sind es so ziemlich alle Formen, welche sie jemals hervorgerufen hat, von der Frührenaissance des fünfzehnten Jahrhunderts an, durch die Barockzeit hindurch bis zur wiedergewonnenen Anmuth in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Was Italien, Deutschland, Frankreich, England in jener Periode Eigenes gehabt haben, das findet sich Alles wieder; aber indem die Schwere gemildert, das Barocke gemäßigt, das Leichte gekräftigt ist, macht die Zusammenstellung keinen unharmonischen Eindruck, selbst wenn sie noch Ornamentmotive der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts aufnimmt. Offenbar zeigt die Gegenwart in diesem Verfahren mehr Freiheit und dennoch vielleicht weniger Willkür als die Renaissance.

Wir meinen damit, daß ihr die einfache, aber große Wahrheit einzuleuchten beginnt, daß ein Gefäß oder ein Geräth in Gestaltung wie Ornamentation nicht einer zügellosen Phantasie, nicht der beliebigen Willkür und den Einfällen des ersten Besten zu überlassen sind, sondern daß sie von unabänderlichen Gesetzen abhängen, welche wieder auf der Bestimmung des Gegenstandes, auf seinem Material und der Verarbeitung desselben beruhen, wie wir das anderswo des breiteren nachgewiesen haben. Ein Zeichen dafür scheint uns zu sein, daß sich, wenn wir in unserer Beobachtung nicht irren, die Stylarten oder wenigstens Varianten derselben nach den Industriezweigen zu scheiden beginnen. Und das muß so sein. Wäre z. B. die Renaissance der herrschende Styl, so müßte sie eine andere Physiognomie bei den Möbeln zeigen, eine andere bei Schmucksachen, eine andere bei Gießgefäßen u. s. w. Dies Prinzip befolgte im Mittelalter die Gothik, wenn sie es auch, namentlich in ihrer späteren Zeit, nicht völlig durchgeführt hat.

Die Anfänge solcher Scheidung glauben wir nun allerdings in der Ausstellung zu erkennen. Denn während z. B. die Kästen und Schränke, die Kredenzen, Bücherschränke und dergl. in ihrem konstruktiven Bau vorzugsweise der Renaissance des sechzehnten Jahrhunderts mit ihrer architektonischen Gliederung folgen und nur innerhalb derselben dem Ornament ein freieres Spiel gestatten, sind dagegen die Sitzmöbel, um grö-

ßere und wohlberechtigte Bequemlichkeit, die wir uns nicht nehmen lassen wollen, zu erreichen, vorzugsweise auf Grund der geschweiften Linie gebaut. Für alle Gefäße aus gebranntem Thon, die auf der Drehscheibe entstehen, scheint uns die Antike ein für allemal den richtigen Weg gefunden zu haben, und es ist daher nur ein richtiges Stoff- und Stylgefühl, welches, wie die Ausstellung lehrt, hierin zu fleißigerem Studium der Antike geführt hat, wenn sich auch mehr direkte Nachahmung verräth, als wir eigentlich wünschten. In Glas dagegen, dessen technische Triumphe der Neuzeit angehören, hat man sich mehr, ohne ein Vorbild zu haben, von seinen wesentlichsten Eigenschaften, dem Reflex, der Politur, der Durchsichtigkeit und Farbenbrechung leiten lassen; wenigstens ist dieses Bestreben bereits erkennbar trotz des vielen Verfehlten, das dieser Zweig noch aufweist. Ebenso zeigen die Gold- und Silberarbeiten, Fußbödenbedeckungen, Teppiche u. s. w. nicht gerade einen anderen Styl, wohl aber einen anderen Ausdruck in der Ornamentation. Wenn uns nicht Alles täuscht, so bricht sich hier bereits die rechte Weise mit einigem Bewußtsein Bahn.

Was besonders die weichen, gewebten oder gestickten Stoffe betrifft, namentlich Fußteppiche, Tischdecken, Vorhänge u. s. w, so erkennen wir hier noch die meiste Hinneigung zum Naturalismus. Es liegt das in der Sache, namentlich weil die Farbe mit in's Spiel kommt, daß man sich hier ein Mehr gestattet, da die Aehnlichkeit mit der freien Arabeske nicht auszuschließen ist. Allein diese Stoffe haben eine Bestimmung, sollen ein Theil der Wohnung sein und müssen sich in die allgemeine Harmonie fügen, wodurch ihnen Maßhaltigkeit als oberstes Gesetz geboten ist. Wenn wir mit 1851 eine Vergleichung anstellen, wo Alles auf den kräftigsten, schreiendsten Effekt hinzustreben schien, so spricht sich jetzt entschieden ein feineres Gefühl aus; die wilde Willkür, die damals herrschte, ist gebrochen, und selbst in die Muster, die am meisten dem Naturalismus folgen, ist Ordnung und symmetrische Vertheilung eingekehrt. Dies wenigstens ist als Gesetz erkannt, jedoch mit einer Ausnahme, worauf wir schon vorhin angespielt haben. Die Ausnahme bilden die Spitzen und spitzenartigen Vorhänge, bei denen jetzt die Maschinen und die Hände mit den künstlichsten Mustern wetteifernd einander zu überbieten suchen, wer das größte Wunder leisten kann. Es ist der Triumph der Technik, wenn z. B. in einem Vorhang kein Blatt oder irgend ein Stücklein der Verzierung sich wiederholt, und für solches Bedürfniß vermag denn allerdings die Natur mit Landschaften, mit Urwäldern, mit bewegtem Meer und Schiffen darauf völlig auszureichen. Daß man sich hier aber ästhetisch auf einem falschen Wege befindet, daß man sich all die unendliche Mühe gibt, um schließlich einen Unsinn hervorzubringen, liegt am Tage. Indeß mag man der Technik zuweilen solche Triumphe gönnen; sie reizen den Verstand der Erfinder, heben die Geschicklichkeit und führen zur Verbesserung der Maschine. Wenn hier das Maß erreicht ist, wird man von selbst zur Schönheit zurückkommen. —

Wir wissen nun ungefähr, was uns der Katalog von 1862 in stylistischer Beziehung zu sagen hat, wir kennen den gemachten Fortschritt und sehen, welche Richtung er eingeschlagen hat; aber, was wir noch nicht wissen, ist, ob dieser Fortschritt und diese Richtung allgemein sind; denn, wie oben gesagt, gibt uns der Katalog nur das Recht, auf England zu schließen. In gewissem und beschränktem Sinne können wir nach unseren Erfahrungen und Beobachtungen allerdings die Allgemeinheit zugeben, wenigstens insoweit als sich auch in den andern Kulturländern dieselbe Richtung im Vergleich zu früher erkennen läßt, wenn sie auch noch mehr bestritten wird. In Frankreich z. B. liebte man es die letzten Jahre stark, mit dem Geschmack der Zeit Ludwigs XV. zu kokettiren, aber der Einfluß der neuen Pariser Renaissancebauten muß auch im Kunstgewerbe mit mehr Entschiedenheit. als es jetzt geschieht, durchschlagen. Deutschland ist noch von großer Unklarheit und Unentschiedenheit beherrscht; hier vielleicht vegetiren die Reste des Zopfes noch mehr als anderswo; hier sind die eifrigsten Verfechter der Gothik, obwohl man doch sagen muß, daß es ihnen nirgends gelungen ist, auch nur einigen Boden im Volke zu gewinnen; hier herrscht vor Allem noch die Willkür der Phantasie, der geistreiche oder geistlose Einfall über alle Zweige der Kunstindustrie. Dennoch wird man finden. daß man überall dort, wo man mit bewußtem Schönheitsgefühl etwas Gutes und Bedeutendes leisten will, an die Renaissance sich wendet, d. h. auf weltlichem Gebiete, denn auf kirchlichem spielt die Gothik diese Rolle. Was wir hier schon im Beginn erkennen, das wird sich sicherlich in den nächsten Jahren, zumal nach den Londoner Erfahrungen, mit größerer Bestimmtheit aussprechen, und so können wir immerhin die Allgemeinheit des Geschmacks, wie sie sich in der englischen Industrie ausgesprochen hat, mit gewissen Beschränkungen auch für die übrigen Länder behaupten.

Aber wenn wir diese Ausdehnung über die modernen Kulturvölker hin zugeben, so müssen wir doch die Allgemeinheit von einer andern Seite her wieder auf das allerentschiedenste beschränken. Alles das, was wir bisher in Bezug auf stylistische Einheit oder in Bezug auf den herrschenden Geschmack erkannt haben, gilt nämlich nur von den Spitzen der Kunstindustrie, findet nur da statt, wo dem Gewerbe die Aufgabe gestellt worden, Prunkgeräth zu schaffen oder solches, welches sich absichtlich durch einen gewissen künstlerischen Werth auszeichnen soll. Wenn wir also das, was wir Gutes gefunden haben, auch nicht als Mode bezeichnen können, so ist es doch fern davon, ein Styl zu sein, denn es müßte als solches in das Volksleben eingedrungen sein. Das ist aber nicht der Fall. Was im gewöhnlichen Verkehr vorkommt, und selbst theure Waare, was für das bürgerliche Haus geschaffen wird, das zeigt ganz andere Kunstprinzipien, einen ganz anderen Geschmack. Die ästhetischen Ueberzeugungen, die in der hohen Kunstindustrie jetzt Leben gewinnen, sind noch nicht so weit herabgedrungen, oder sie machen die ersten schüchternen Versuche, welche als ein Opfer für den Fabrikanten zu betrachten sind, denn es ist nicht diejenige Waare, welche mit dem Beifall der Käufer belohnt wird, welche dem Geschmack der Menge entspricht.

Was hier herrscht und gilt, ist ein ausgelebter Zopf, dem es nur auf die geschweifte Linie ankommt, die nun einmal, einerlei wo und wie sie Verwendung hat, für schöner gilt, als die grade; es ist der krasseste Naturalismus, der sich bis zu Thierbildern und Menschenköpfen unter unsern Füßen verirrt; es ist die Willkür der Phantasie, es sind die Einfälle einer fast verrückten Laune, die alles Formstudium unnöthig, jede Form unmöglich machen; es ist endlich die Mode, welche sich gar nicht um Schönheit, nicht um Natur, nicht um Vernunftmäßigkeit kümmert, sondern in dieser Saison eine Dummheit, die noch nicht dagewesen, als das Neueste und Modernste in Schwung setzt, in der nächsten Saison eine andere, um in der dritten wieder etwas Anderes mit dem gleichen Aushängeschild zu kolportiren.

Sollen wir Beispiele vorbringen? Der angeführte Katalog zeigt uns die schönsten Prachtwerke der Gold- und Silberschmiedekunst, dieses edelsten aller Gewerbe, aber sehen wir sonst an Schaufenstern, was für den gewöhnlichen Verkauf an Brochen, Armbändern, Ringen u. dgl. da liegt: wo ist nur eine Spur von der feinen Modellirung, von der eleganten Gestaltung, von der edlen Zeichnung der Renaissancekünstler? Schwere, massige Formen, breite, glatte Bänder, blanke Scheiben starren uns an, nichts als das schiere Gold, oder wenn noch irgend ein Gedanke sich eingefunden hat, so ist es, daß man mit dem edlen Metall elendes Lederwerk und Riemenzeug nachzumachen sucht. Leder und ledern ist heute Alles; Leder ist Holz, Leder ist Porzellan, Leder ist Messing, Silber und Gold, Leder ist Elfenbein; in Leder arbeitet der Graveur und Ciseleur, der Goldschmied, der Metallgießer, der Bildschnitzer, der Tischler und der Drechsler, ich glaube auch der Zucker- und Pastetenbäcker. Es ist eben die Mode so; Stoffwechsel ist das Schlagwort des Tages. Vor kurzem mußte alle Galanteriewaare mit Riemzeug, d. h. von Metall, umschlungen sein, und das ging so weit, daß sich selbst die Tischbeine in Riemen verwandelten; dann mußte Alles eine Schlinge und eine Schnalle tragen, an deren Stelle eine Kette trat, die sich unter Anderem um Porzellanteller und Bilderrahmen herumlegte; das Allerneueste ist nun ein rauhhaariges buntes Fell, womit sich alle möglichen Gegenstände überziehen.

Sehen wir uns nach Möbeln für unser bürgerliches Bedürfniß um, so zeigen die Magazine in ihrem Vorrath nur den letzten Zopf, die geschweifte Linie in ganz charakterloser Weise, die sich wie eine Krankheit fortschleppt. Ja man rühmt uns noch diese oder jene Form des Sophas oder der Stühle als die neueste und modernste an, als wollten wir nicht mit ihnen familiär zusammenwachsen, und könnten sie mit der Saison ablegen wie einen Rock. Bei Meerschaumarbeiten, Drechslerwaaren, Standuhren, wie breit macht sich da die gequälte Phantasie, immer Neues und Anderes zu ersinnen, während doch den erfinderischen Köpfen gar nicht einfällt, daß die eigentliche Aufgabe eine ganz andere ist, nämlich eine Form, und zwar eine schöne, für alles das zu ersinnen.

Doch dieses Kapitel paßt besser für einen anderen Ort, und wir begnügen uns schließlich an dieser Stelle, das Resultat unserer Untersuchung noch einmal auszusprechen: daß wir uns noch lange nicht rühmen können, einen Styl oder auch nur eine gemeinsame Weise zu haben. Es ist noch viel zu thun, — aber man sieht, was zu thun ist. An Geschicklichkeit der Hände fehlt es wahrlich nicht, unsre Arbeiter sind jeder Aufgabe gewachsen; selbst die widersinnigsten Dinge, namentlich auch die Galanteriesachen, legen von einer eleganten, bestechenden Technik Zeugniß ab. Aber das Gefühl für die Form überhaupt, das Gefühl für Schönheit, das Verständ-

niß der in den Dingen liegenden Vernunft und Gesetzmäßigkeit, das ist es, was verloren gegangen. Wie das wieder zu gewinnen ist? Nur an den schönen Gegenständen selbst, also an den Ueberlieferungen der Vergangenheit und ihrem Studium. Das neue Wiener Industriemuseum wird nicht verfehlen, auch hier dieses glückliche und erwünschte Resultat herbeizuführen.

Karl Rahl.

Von **Fr. Hottner.**

(Fortsetzung. *)

Die Fruchtbarkeit Rahl's setzt in Erstaunen. Ich werde bei deren Betrachtung unwillkürlich an eine Karikatur erinnert, die Horace Vernet darstellt, hoch zu Roß, den Pinsel in der Hand an einer ungeheuren Leinwand hinsprengend, die er im Fluge bemalt.

Die Porträts allein, die der Künstler seit 1830 bis heute in Wien, Ungarn, Italien, Deutschland, Dänemark, Frankreich und Griechenland vollendet hat, belaufen sich auf 413; die Staffeleibilder überhaupt auf 558, abgesehen von den vielen Zeichnungen, Entwürfen und Kopien nach alten Meistern, zu denen noch 42 Studienköpfe, 19 Genrebilder, größtentheils in Italien gemalt, 20 Gegenstände religiösen Inhalts, beinahe durchgehends große Altarblätter, 59 historische Bilder und Skizzen, endlich 5 Landschaften und landschaftliche Studien hinzukommen.

Die ersten fünfziger Jahre hatten für alle Lebensäußerungen bei uns daheim nur Zügel und keinen Sporn bereit. Die Melancholie ist keine fruchtbare Mutter. Den sich streng abscheidenden Kasten des österreichischen Bramanen- und Kriegerstandes galt nur die Sicherung der Herrschaft. Dem Besitz blieb ausschließlich die Bahn des Geldgewinnes offen. Die Kunst ging nach Brot, und Brot gab das Organ des modernen Geschmackes, der österreichische Kunstverein. Doch kann diesem Institute das Verdienst nicht abgesprochen werden, die tödtliche Theilnahmslosigkeit gegen künstlerisches Schaffen verscheucht und auf die technische Ausbildung besonders unserer Kleinmalerei durch die Ausstellung der neuesten Tafelbilder hervorragender Künstler des Auslandes förderlich gewirkt zu haben.

Rahl malte in jener schlimmen Epoche für einen Frankfurter Handelsherrn, Goldschmidt mit Namen, einen Stoff aus dem heiligen Buche, „Moses beschützt die Töchter Reguels bei den Medianiten" und verkaufte dem Kunstverein zwei von München mitgebrachte Gemälde „Boreas der die Eireithyia entführt" und „Arion von Delphinen gerettet", dann das von demselben bestellte Bild „Bischof Kolonits befreit die Christenkinder aus dem Türkenlager vor Wien." Christian Mayer hat den Moses und Kolonits in Kupfer gestochen.

Um diese Zeit entstanden auch: „Samson im Schooße der Delila von den Philistern gefangen", „Orestes von den Furien verfolgt", von Lechleitner, dann eine überlebensgroße Figur: „Die Stärke", von Sonnleitner in Kupferstich ausgeführt. Diese drei Bilder sind noch im Besitze des Künstlers. Einer der wenigen kunstverständigen Männer, welche damals Antheil nahmen an den Bestrebungen Rahl's, war Graf Paul Pejacewich, der dem Künstler die Ausführung der schönen Skizze „Odysseus bei den Phäaken" übertrug, und sich, sowie seine Frau und seinen Bruder porträtiren ließ.

Rahl folgte der Einladung dieses ungarischen Mäcenaten, besuchte 1854 zum zweitenmale Ungarn und malte in Ofen bei 50 Porträts verschiedener Magnaten und adeliger Damen, welche im Winter 1855 zugleich im Pester Kunstverein ausgestellt wurden und ungemeines Aufsehen erregten.

Aus der Zeit unmittelbar nach der Heimkehr stammen die großen Porträts von Hebbel und seiner Frau, des Direktors der Staatsdruckerei, Hofrath Auer, dann ein kleines schönes Bild für das Album der Kaiserin: „Die Poesie" mit der Lyra, welche Cupido spielt. Letzteres Bild wurde von Chr. Mayer in Kupferfarbendruck, die vorgenannten Porträts nebst vielen anderen aus früheren Jahren in Schabmanier ausgeführt.

In Wien konnte Rahl nur nach langer und heftiger Opposition für seine Kunstrichtung Raum gewinnen. Viele seiner Werke, besonders aber seine historischen Gemälde, haben harte Anfechtungen von Künstlern und vom Publikum erfahren. Der Grund braucht nicht lange gesucht zu werden, er liegt zur Hand.

Es gibt Kompositionen — die neueren deutschen und fremden Schulen haben deren genug geliefert, — welche man sich nicht klein genug denken kann, daß sie nicht noch eine Verkleinerung vertrügen, andere dagegen, deren Formen trotz der Ausführung in größerem Maßstabe über die gegebene Gränze hinauswollen. Rahl schuf in dieser Richtung. Die verkümmerte Zeit hatte aber Ge-

*) Vergl. Nr. 3 und 4 d. J.

fallen am Kleinen, am Schwächlichen, und ließ sich in ihrem Behagen daran nicht gerne stören. Nun war aber jedes der Bilder Rahl's ein offener Fehdebrief gegen die Schwäche, eine Rebellion gegen den regierenden Geschmack. Die Wahl, Auffassung und Behandlung des Stoffes, die markige Pinselführung, das den Venetianer Meistern nachgebildete Kolorit war eine Blasphemie gegen die unumstößlichen Offenbarungen der neuen gefeierten Kunstorakel, und bei dieser aufgestörten Stimmung der Gemüther mochte das oftmals Reckenhafte in den Formen und der Widerspruch einer nicht selten monumentalen Anlage und einer Ausführung im Kleinen, welchen Widerspruch zu unterdrücken der Stolz des Künstlers verwehrte, unheimlich wirken. Das gab eine Waffe, und diese wurde nicht geschont im Kriege gegen den Usurpator, wobei sich Rahl über die Quantität seiner Feinde nicht zu beklagen hatte.

Die Mittelmäßigkeit hatte entschieden Front gegen ihn gemacht. Die kleinen Leute waren und blieben immer aktiv, geschickt und unermüdlich im Verkleinern des Mannes, und haben ihm in seinen Bildern mehr Schwächen und größere Fehler nachgewiesen, als sie an schlechten Kunstwerken jemals zu entdecken im Stande waren.

Gegen die fort und fort anschwellende Phalanx seiner Widersacher stand damals der verfehmte Künstler beinahe allein, und konnte seine Hauptwaffe nicht gebrauchen. Heute aber schwingt er sie, heute ist durch die Einflußnahme des Kunstreferenten im Staatsministerium Sect. Rath Dr. Gustav Heider der Bann von dem Künstler genommen; heute ist er vom Kaiser ausgezeichnet und als Professor an die Wiener Kunst-Akademie berufen, heute hat sich die Scene gänzlich verändert.

Im Jahre 1852 lernte Rahl den Architekten Hansen kennen, der damals eben mit der Ausführung des Waffenmuseums im Arsenale beschäftiget war. Hansen hatte die Begabung Rahl's für die monumentale Kunst erkannt, und ersuchte den Künstler, für die Fresken, welche zur Ausschmückung der Kuppel des Hauptraumes und der beiden Nebensäle des Centralbaues bestimmt waren, Compositionen aus der österreichischen Geschichte zu entwerfen, welche seinerzeit der bauleitenden Behörde und dem Kaiser zur Beurtheilung vorgelegt werden könnten.

Rahl ergriff mit Eifer und Freude diese Gelegenheit, seine Künstlerkraft zur Verherrlichung des Vaterlandes walten zu lassen, arbeitete rastlos und bewältigte mit der ihm eigenthümlichen Spannkraft und Ausdauer den überreichen Stoff innerhalb des Zeitraumes von 2 Jahren. Der Künstler hatte es in seinen Compositionen weniger darauf abgesehen, nach dem Beispiele von Versailles eine chronologische Reihenfolge aller Schlachten zu malen, welche seit der Gründung Oesterreichs von unseren Völkern geschlagen wurden, als überhaupt ein Bild des Heldenthums aufzustellen, und damit einen Begriff zu geben von dem Zweck und der Wirkung des Krieges zum Heile der Menschheit und von der hohen Mission Oesterreichs zum Wohl des gesammten Abendlandes.

Rahl ging hiebei von dem Grundgedanken aus, daß die Kriege, wenn sie verherrlicht zu werden verdienten, zur Erhaltung der Nationalität, zur Erweiterung und Ausbreitung der Kultur, zur Befestigung des Rechtszustandes und zur Vertheidigung des Heimatherdes ruhmvoll geführt werden müßten.

Dieses Motiv suchte Rahl in den Kriegen Oesterreichs, und nach diesem Gesichtspunkte ordnete und gliederte er seinen Stoff.

Für die Kuppel bestimmte er vier Gruppen aus der Bibel, symbolische Darstellungen obiger Hauptmotive. Diese Gruppen sollten, auf Goldgrund gemalt, über dem Heldenthum der Menschen wie göttliche Vorbilder im leuchtenden Himmelsäther schweben: Gideon, der Befreier von der Fremdherrschaft, Josua, der Verbreiter der Kultur, David, der Vertheidiger des Heimathlandes und der heilige Michael, der Schützer des göttlichen Rechtes.

Den Uebergang von den Gruppen der Kuppel zu den vier großen Schlachtendarstellungen im Hauptsaale bildet ein Fries, als Einleitung in die Geschichte Oesterreichs, die Urzeit des Landes darstellend. Dieser Fries sollte den Rand der Kuppel begränzen. Er beginnt mit der Darstellung der Sitten und Erziehung der alten Germanen, zeigt dann in gruppenweiser Aufeinanderfolge den Zusammenstoß mit den Römern, die Markomannen- und Quadenschlacht gegen Marc Aurel, die Gründung der römischen Donaufestungen, den heiligen Severin und Odoaker, die Völkerwanderung und endigt mit dem Untergang aller Kultur des Landes unter der Barbaren-Herrschaft der Avaren.

Die vier gewaltigen Schlachtenbilder, welche für die großen Bogenfelder des Hauptsaales bestimmt waren, enthalten, den Sinnbildern in der Kuppel entsprechend, unter Gideon die Befreiung des Landes von den Avaren durch Karl den Großen, unter Josua die Erstürmung der Mauern von Ptolemaïs durch Leo-

pold den Tugendhaften, unter David die Schlacht bei Neustadt, in welcher Friedrich der Streitbare das Abendland gegen den Einbruch der Mongolen schützte und endlich unter Michael Rudolf von Habsburg als Sieger auf dem Marchfelde und als Schützer der deutschen Reichshoheit.

Für die großen Zwickel zwischen diesen Bildern zeichnete Rahl die vier Kardinaltugenden, die Stärke, die Gerechtigkeit, die Weisheit und die Frömmigkeit, als Schirmerinnen jedes Kultur- und Staatslebens, welche mit ihren Attributen im kolossalen Maßstabe hätten ausgeführt werden sollen. Ueberdies gedachte Rahl über der um den Hauptsaal laufenden Galerie die 16 Provinzen Oesterreichs passend zu symbolisiren, und zeichnete in acht Gruppen je zwei und zwei edle Frauengestalten mit den Symbolen und den Typen ihres Landes, welche in traulicher Gemeinschaft eine mit der Kaiserkrone geschmückte Fahne tragen, auf welcher die Namen derjenigen Kriegshelden aufgezeichnet werden sollten, die den bezüglichen Ländern durch Geburt angehören, und ruhmvoll für das gemeinsame Vaterland gefochten haben. Bis hieher wurden diese Compositionen in sorgfältig ausgeführten Zeichnungen und theilweise auch in den Farbenskizzen vollendet, die Darstellungen für die beiden Nebensäle kamen über die Unvollkommenheiten eines ersten Entwurfes nicht hinaus, mögen auch zum Theil gar nicht mehr vorhanden sein.

Im linken Nebensaale gedachte Rahl die Geschichte Oesterreichs von Max I. bis auf Karl VI., in dem rechten die Zeit von der großen Theresia bis auf Franz Josef I. zu illustriren. Die Decke des ersten bestimmte er zur symbolischen Darstellung der Schrecknisse des Krieges; die Decke des zweiten für die Schilderung der Segnungen des Friedens, Aufblühen von Wissenschaft, Kunst, Ackerbau und Handel. Vier Viktorien zeichnen im ersten Saale die vier Siege bei Pavia, Nördlingen, Wien und Zentha, vier solche im zweiten die Friedensschlüsse von Sistova, Hubertsburg, Wien und Novara auf ehernen Tafeln. Die großen Wandfresken sollten darstellen in dem einen: die Theilung des Reiches durch Max I., einen Kriegsrath im dreißigjährigen Kriege mit den Porträts der Heerführer, die Befreiung Wiens von den Türken, und Prinz Eugen nach der Schlacht bei Zentha; — in dem andern: Maria Theresia, welche ihre Orden an die tapferen Generale vertheilt, Josef II. im Lager zu Sistova, Franz I. nach seiner Rückkehr von Paris von den Wienern jubelnd empfangen, und endlich die Schlußsteinlegung zum Arsenale.

Die fertigen Compositionen des Hauptsaales wurden Anfangs 1856 dem Feldzeugmeister Frh. v. Augustin vorgelegt, dem sie so gefielen, daß er deren Ausführung mit seinem ganzen Einflusse zu unterstützen versprach; Baron Augustin scheint sich auch nicht ohne Erfolg für Rahl verwendet zu haben, da er am 6. Oktober 1856 den Künstler mit der Nachricht überraschte, das großartige monumentale Werk werde ihm zur Ausführung übertragen werden. Um sich für ein solches Unternehmen zu rüsten, ging Rahl abermals, und zwar mit Hansen, nach Italien zum Studium seiner alten Vorbilder, und legte in Rom die Entwürfe Cornelius, Riepenhausen und Wagner vor, welche sich über die geistvolle Konception und den künstlerischen Werth derselben mit großer Anerkennung ausgesprochen haben. Cornelius hat noch nachträglich in einem schriftlichen Gutachten die Größe und Bedeutung dieses Kunstwerkes besonders hervorgehoben. Inzwischen war aber die Strömung in Wien wieder eine andere geworden. Einflußreiche Männer, von denen einige den Künstler früher für unwürdig erachteten, bei der malerischen Ausschmückung der Lerchenfelder Kirche mitzuwirken, hatten an maßgebenden Orten Bedenken erregt sowohl über die Art der Behandlung der Geschichte Oesterreichs, als auch über die Ausführung des Freskenwerkes durch Rahl. Dadurch kam die Sache wieder in Schwebe und blieb fraglich, bis es einem hohen Herrn gelang, das erste bedeutende Werk dieser Art in Oesterreich dem Venetianer Akademie-Professor Karl Blaas zuzuwenden, der jetzt die Aufgabe hat, seine Geschichtsillustrationen nach den Stoffen auszuführen, welche ihm von unseren Historikern gegeben werden.

Am 19. Oktober 1856 traf Rahl, auf seiner Heimkehr von Rom begriffen, in Venedig zum erstenmale mit Baron Sina zusammen. Von diesem Moment an läßt sich die Glanzepoche seines künstlerischen Schaffens datiren. Trotz einer entschiedenen Anlage für die monumentale Kunst hatte Rahl mit Ausnahme der Arsenal-Entwürfe bisher nur für Tafelbilder componirt. Dieser prachtliebende Diplomat machte die gebundene Kraft des Künstlers völlig frei und gab ihm Gelegenheit, nach seinem Herzensdrange zu schaffen.

Das erste Monumentalwerk, das Rahl im Auftrage Baron Sina's zur Ausführung übernahm, waren die Bilder der Façade und im Vestibule der von Hansen im byzantinischen Style umgestalteten griechischen Kirche am alten Fleischmarkt in der innern Stadt.

Rahl malte für die Façade auf Kupfertafeln und zwar über dem Portale die h. Dreieinigkeit, in Medaillons zwischen den Mittelfenstern die Patrone der Sina'schen Familie, die heil. Katharina, den heil. Simon und Georg, und in dem Bogenfelde unter dem Thurm die Madonna mit dem Kinde, vor der zu beiden Seiten Engel mit Lilien in den Händen anbetend knieen. Diese Bilder sind auf Goldgrund nach den Typen des griechischen Ritus stylgemäß ausgeführt. Das Vestibule wurde den Schülern Rahl's, Eisenmenger, Griepenkerl und Bitterlich zur Ausschmückung übertragen, welche daselbst von 1858 bis 1859 die vier Evangelisten, die Chöre der Engel und die griechischen Kirchenväter theilweise nach den Entwürfen des Meisters al fresco gemalt haben.

(Schluß folgt.)

Der Pariser Salon von 1863.

III.

Noch einmal die Deutschen. — Allgemeine Nachlese. — Zeichnungen, Aquarelle, Miniaturen. — Kupferstich und Steindruck. — Die Skulptur. — Drei Novitäten als Anhang.

$o\mu$. — Sie haben vielleicht den Kopf geschüttelt über meinen heftigen Ausfall auf die deutsche Landschaftsmalerei. Und ich gestehe, daß auch mir über denselben einige Bedenken aufgestiegen sind. Es ist ja freilich immer gerathener, sich zurückzuhalten, zumal man sich nicht mit der Hoffnung schmeicheln kann, durchzudringen und wirklich etwas zu bessern. Andererseits möchte ich aber wohl wünschen, daß unsern Landsleuten etwas von dem zu Ohren käme, was man hier französischerseits, und leider aus nicht ganz inkompetentem Munde, über die deutsche Landschaftsmalerei urtheilen hört. So war man hier z. B. arg enttäuscht durch einige Landschaften der Düsseldorfer Leu und vor Allem Andreas Achenbach. In des Letzteren großer niederländischer Gegend will man auf der Welt nichts finden als eine große Handfertigkeit, jedoch keinen Reiz des Machwerks, eine wahre Ofenschirmmalerei ohne Natur und Empfindung, ohne Farbe und Harmonie. Besser gefällt sein Bruder Oswald, namentlich in der neapolitanischen Ansicht bei Abendlicht. Leu dagegen in seinen Ansichten von Nizza und Rocca-Bruna wird falsch im Ton und blechern gefunden. Was sagen Sie dazu?

Bei dem Publikum machen dagegen unsere deutschen Genremaler, die so trefflich zu beobachten, so verständlich und mit so viel Laune zu erzählen wissen, großes Glück; so z. B. H. Salentin's „Kinderspiele" und „Kirchliche Einsegnung"; Sondermann's „Besuch des Herrn Pfarrers in der Dorfschule"; Schlösser's „Erstes Glas Bier", „Tabakrauchende Schuljugend" ꝛc. K. Hübner's „Auswanderer", „Aussöhnung" u. s. w. E. Bosch's „Der Lehrling" nach Dickens' „Oliver Twist", des Schweden Nordenberg „Thurmbesteigung", „Kirmeß in Westphalen" von A. Zornberg, ebenfalls einem Schweden, und so manches Andere, das ich übergehe. Nur wer neben und wohl auch über diesen Eigenschaften die rein malerischen sucht, dem will Farbe und Behandlung der Düsseldorfer und anderer deutschen Schulen nur sehr wenig zusagen.

Doch ich beginne die eigentliche Nachlese und greife also zurück. Michel Dumas' „Salvator mundi", ein Gekreuzigter, überlebensgroß, hat viel Beachtung und verdiente Anerkennung gefunden, seitdem ruchbar geworden, daß der Künstler sich unter den drei „ersten Medaillen" befinde. Der zweite Name, der genannt wird, ist Brion, welcher meines Erachtens auf einen höhern Grad der Belohnung gerechte Ansprüche hat; der dritte ist Ach. Benouville, der bekannte Landschaftsmaler, von dem wir schon Besseres gesehen haben als die etwas abgedroschenen, schulgerechten Ansichten der „Villa Borghese", der „Farnesischen Gärten" und des „Anio bei Tivoli." — Manches Anerkennenswerthe ist im Porträtfach anzuführen. Cabanel und Baudry, Jalabert, Chaplin und Landelle, Ed. Dubufe und Perignon Sohn, Lavivière und Rodakowsky haben ihren alten Ruf bewährt. H. Lehmann würden wir vielleicht geradezu als großen Meister begrüßen und bewundern müssen, wenn nicht die leidige Absichtlichkeit, die allen seinen Werken anklebt, den Genuß verkümmerte. Auch versteht Lehmann ein- für allemal keinen Hintergrund zu malen. Wie bescheiden aber, wie wohlthuend erscheint daneben H. Behmer's, aus Dessau, „Junges Mädchen mit Blumen in beiden Händen", die so treuherzig aus den blauen Augen schaut. Der Böhme Jaroslaw Čermák, dessen „Junge Kroatin mit ihrem Kinde" uns noch von 1861 her unvergeßlich ist, hat aus Cettinje die charaktervollen Bildnisse eines „Montenegrinischen Heerführers" und zweier „Prinzessinnen" mitgebracht. Der Florentiner Gordigiani zeichnet sich in zwei Frauenbildnissen durch weiche und geschmackvolle Behandlung aus.

Auch in einem andern Fache habe ich ein bemerkenswerthes Werk eines Landsmannes nachzuholen: Hermann Bohn's „Zwei Mütter", worin der treffliche Künstler nicht nur einen schönen, sondern — was noch seltener ist — einen neuen Gedanken auszudrücken gewußt hat, nämlich die Kluft der gesellschaftlichen Unterschiede, die durch den rein menschlichen Zug der Annäherung und Umarmung der beiden unbefangenen Kinder ausgeglichen wird. — Auch P. P. L. Glaise, der Sohn, hat einen wahrscheinlich noch nie malerisch behandelten Vorwurf dem Leben Aesops von Lafontaine entnommen und mit viel Laune und Geschick darzustellen gewußt, so daß sein Bild zu den beliebtesten der Ausstellung gehört. Des Xantus neuerworbener bucklichter Sklave, die Neugier und die Enttäuschung, die man in den Mienen und Geberden der webenden Mägde liest, welchen Xantus schalkhafter Weise einen Adonis angekündigt hatte, stimmen zur entschiedensten Heiterkeit. — Auch T. Schuler aus Straßburg hat eine zahlreiche bürgerliche Gesellschaft aus dem Elsaß in der Tracht des 18. Jahrhunderts beim Pfänderspiel auf sehr originelle Weise und lebendig dargestellt. — Biard ist seit mehr als 35 Jahren unerschöpflich in komischen Auftritten; dießmal ist es die Pariser Börse und eine Gerichtssitzung in der Provinz, die seiner satirischen Laune reichen Stoff bieten. Noch sind rühmlich zu erwähnen die Genremaler Rocher, der Sohn, C. Boutibonne und die jüngern Ed. Cartan, Juglar und Jolyet; endlich die Brüder Ad. und Armand Leleux, ersterer in der Bretagne seine ländlichen Gemälde, letzterer in Rom seine anspruchslosen, künstlerisch aufgefaßten, breit und frei behandelten Klosterscenen und dgl. holend.

Eine eigene Gruppe bilden die vortrefflichen Thiermaler: Aug. Bonheur, (Rosa's Bruder), Ch. E. Jacque, A. de Meuron, aus Neuenburg, der Neapolitaner Jos. Palizzi, der Belgier F. de Cock und der Berliner A. Brendel, der mit rabelaisischer Laune die Hämmel ihre Verpserchungen durchbrechend und Alles unaufhaltsam mit sich fortreißend, vom Schiffsverdeck in's Meer sich stürzen läßt. — Manchen gesunden Ton, woran man seine Freude haben kann, schlägt (trotz dem früher Gesagten) manch älterer und jüngerer Landschafter an. Wenn ich Bellel, Français, Lanoue und Appian nenne, so ist noch nicht Allen Gerechtigkeit widerfahren.

Von eigentlichen Thiermalern, wo die Landschaft in den Hintergrund tritt, während sie bei den oben erwähnten wenigstens gleichberechtigt ist, sind Philipp Rousseau und die Belgier Verlat und Josef Stevens anzuführen. — Haben wir dann noch Robie's Blumen und Trauben, Lays' und Maisiat's, Steinheil's und Frau Puyroche-Wagner's Blumen und Früchte, endlich Al. Desgoffe's mit unglaublicher Vollendung und glatter Zierlichkeit gemalte Zusammenstellungen von Krystallgefäßen, Elfenbeinschnitzwerken, Schmelzarbeiten u. dgl., meist der Sammlung des Louvre entnommen, aufgeführt, so ist unser Berichterstatter-Gewissen immerhin von der schwersten Last befreit.

An das Kapitel der Malerei schließt sich an die Abtheilung der Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle, Miniaturen u. s. w. Auch hier wäre eine reiche Aehrenlese zu halten; aber wie soll ich es anfangen, um dem Vorwurf der Ungerechtigkeit zu entgehen? Jedenfalls sei ausdrücklich bemerkt, daß die Wenigen, die ich anführen kann, bei Weitem nicht die Einzigen sind, die eine Erwähnung verdienen. Mit voller Ueberzeugung stelle ich aber obenan H. Axenfeld's, aus Odessa, „Jupiter und Antiope", nach Correggio, gemischte Kreidezeichnung in der Größe des Originals (6 Fuß hoch), eine so getreue und vollendete Nachbildung des unerreichbaren Meisterstückes — in Form, Helldunkel und ich möchte sagen in Farbe — letztere natürlich nur durch die Tonverhältnisse ausgedrückt, daß ich wohl sagen kann, nie etwas Aehnliches gesehen zu haben. — Vortrefflich sind die gezeichneten Porträts der Kupferstecher Pollet und E. A. Rousseaux, der Maler Saintin, H. Behmer und der Mad. Herbelin; die in Rom, in Viterbo und in Pompeji ausgeführten Zeichnungen von P. Dubois und Ferd. Gaillard; die Kompositionen des berühmten Zeichners Al. Bida, die großen Aquarelle der Prinzessin Mathilde, die Landschaften von Bellel, Joly und Aug. Allongé u. s. w.

Gehen wir nun, ohne die obere Holzgalerie zu verlassen, zu den Kupferstichen und Steindrücken über, so gilt hier abermals das Obengesagte; wir haben einen großen Korb vor uns, gefüllt mit schönen reifen Früchten, davon wir ein paar auswählen, die uns am nächsten liegen und uns besonders anlachen. Mit Freuden stelle ich hier ein Paar Landsleute an die Spitze, die zwar den Ruhm vielleicht die ersten zu sein, nur der Abwesenheit der erprobten französischen Meister verdanken, die aber immerhin in sehr ansehnlicher Gesellschaft hervorragen. Aug. Hoffmann's Madonna nach einem der Rafael'schen Bilder des Berliner Museums, *ist*

zwar in der Führung des Grabstichels etwas regelmäßig und von etwas kalter, glatter Vollendung, dabei aber von unübertrefflicher Schärfe und Sauberkeit der Behandlung, und von voller kräftiger Farbenwirkung, und was noch wesentlicher, der Künstler ist tief eingedrungen in den Geist des Urbildes und hat die Rafael'schen Charaktere so getreu als möglich wiedergegeben. Franz Keller's Schutzengel nach Führich hält Alles, was der Verein dieser beiden Namen den Kunstfreunden verspricht. Calamatta's „Madonna della Sedia" reiht sich würdig den Stichen seiner bedeutenden Vorgänger an. Jos. Franck aus Brüssel hat bei etwas grobkörniger Behandlung, schwacher Zeichnung und metallener, harter Modellirung eine erstaunliche Gabe, die Farbe des Urbildes auszudrücken. Leop. Flameng hat sich wohlverdienten Ruf erworben durch seine reizenden, geschmackvoll und zart mit dem Grabstichel oder der Radirnadel ausgeführten Blättchen, nach Bildern alter oder neuer Künstler, nach Rembrandt, nach Ingres, nach Fromentin. Den Zuerstgenannten hätte ich billig, wo nicht voranstellen, als dritten anreihen können den Basler Fried. Weber, der mit eben so viel Anmuth und spielender Leichtigkeit des Stichels Fr. Winterhalter's „Profil der Kaiserin" wiedergegeben, wie er unlängst an Rafael's „Jungfrau mit dem Diadem", früher an H. Holbein's Selbstbildniß u. s. w. die ganze Kraft seiner gründlichen Kunstbildung gewendet hat. L. A. Salmon's „Caritas" nach A. del Sarto's Bilde im Louvre ist ein Muster von geschmeidig-weicher Behandlung des Grabstichels. Mme. Henriette Browne, die als Malerin im Laufe von wenigen Jahren einen der obersten Plätze errungen, hat sich nun auf's Radiren verlegt und zwei Zeichnungen von Bida mit so geistreicher Freiheit und so meisterlich wieder gegeben, daß die Originale daneben fast verlieren. Von Radirungen verdienen noch die ihres Meisters Chaplin, dann die Pariser Straßen von Meryon und Lalanne, so wie J. Whistler's „Ansichten der Themse" ꝛc. angeführt zu werden.

Im Fache des Steindruckes ragen Namen, wie Célestin Nanteuil, Soulange-Teissier, Eug. Lerouz in Paris längst schon hervor. Ihnen schließt sich an Eug. Pirodon mit zwei reizenden Blättern nach Antigna's „Bettler" und „Schäferin" und P. Emile Desmaisons mit einem vortrefflichen Bildniß der jungen Prinzessin „Alexandra von Wales." Aber auch welch' dankbares Vorbild, wie ernst und sinnig der Blick, welche Festigkeit und Entschiedenheit im Munde, ohne alle Härte, wie treu, offen und wahr das ganze Wesen und wie reizend und eigenthümlich die Züge, bei niederer Stirne und ziemlich langem Kinne! Alle die Genannten übertrifft, und das will nicht wenig sagen, der Berliner Otto Weber, dessen „Kühe an der Tränke" und „Pferde in der Koppel" mir das Höchste zu erreichen scheinen, was sich je vom Steindruck erwarten läßt. Da mir nun in ähnlicher Weise die zahlreichen Lithographien des Prof. G. Jeckert in Berlin, welche ich 1861 auf der allgemeinen deutschen Kunst-Ausstellung in Köln zu bewundern Gelegenheit hatte, Alles was ich bis jetzt in diesem Fache kenne, hinter sich zu lassen scheinen, so werden wir wohl zu dem Schluße berechtigt sein, daß Deutschland in der aus seinem Schooße hervorgegangenen Erfindung abermals die oberste Stelle beanspruchen kann.

Doch es ist höchste Zeit, daß wir die oberen Säle und Galerien verlassen und Kühlung suchen in den unteren offenen Räumen, wo zwischen Rasenbeeten und Blumen die Marmor- und anderen Bildwerke aufgestellt sind. Dort mag der Liebhaber zur Würze des Genusses auch eine Cigarre anstecken, ob er aber Zeit findet, sie auszurauchen, ist eine andere Frage, denn wir können nur bei einigen Nummern flüchtig verweilen. Der Marmorgruppe von J. J. Perraud, „Die Jugend des Bacchus", ist die große Ehrenmedaille im Werthe von 4000 Fr. zuerkannt worden. Der schalkhafte Knabe, auf der Schulter eines sitzenden Faunen stehend, zupft diesen an dem spitzen Ohre und bedroht ihm mit dem Thyrsus. Es ist eine schöne Gruppe, tadellos in der Behandlung des Marmors, ungemein durchgebildet in anatomischer Hinsicht, aber nicht ganz glücklich in den Seitenansichten und im Ganzen ohne höhere künstlerische Bedeutung. In dieser Beziehung möchte ich P. Dubois' Gypsfiguren: „Narzissus im Bade" und der kleine „Täufer Johannes" den Vorzug einräumen. Noch sei als Kuriosum erwähnt eine große Marmorbüste der „Bianka Capello und die Porträtbüste der „Herzogin von San C..." in Wachs. Letztere ist reizend, erstere tritt mit den Ansprüchen auf, ein Michel Angelo zu sein, erreicht aber kaum die Höhe eines Bronzino. Wenn wir aber hören, daß hinter dem Namen „Mareello" eine römische Prinzessin Colonna sich versteckt, sowerden wir nicht nur nachsichtig gestimmt, sondern ziehen auch den Hut ab.

Und nun seien zum Schlusse noch drei Bilder genannt, deren Ruf auf anderem Wege doch wohl zu Ihnen dringen würde. Das erste ist die in dem Salon

der Zurückgewiesenen schmachtende oder prangende „weiße Frau“ des Amerikaners Whistler, eine lange hagere Gestalt, weiß gekleidet von oben bis unten, mit herunterfallenden Armen, eine Blume in der einen Hand, die rothen Haare aufgelöst, die blauen Augen mit etwas stierem Blick gerade aus gerichtet; auf einem weißen Vorhang sich abhebend, stehend auf einem Wolfsfell, dessen Kopf mit offenem Rachen den Beschauer angrinst; der Fußboden mit einem bunten persischen Teppich belegt, darauf Blumen zerstreut liegen. Diese Beschreibung gibt Ihnen den Schlüssel zu dem Verdammungsurtheil, worein Jury und Publikum der Mehrzahl nach einstimmen. Es ist das Seltsame und Auffallende, was abstößt. Ich hege aber nicht nur die feste Ueberzeugung, daß Whistler mit aller Unbefangenheit und Absichtslosigkeit seiner künstlerischen Eingebung gefolgt ist, sondern ich finde auch, daß dieser Amerikaner gewisse rein malerische Eigenschaften in einem Grade besitzt, wie sich dessen unter den ersten lebenden Meistern nur wenige rühmen können. Whistler ist ein geborner Maler, der allerdings noch zu lernen hat. — Das zweite ist das in diesen Tagen bei dem Photographen Bingham ausgestellte vielbesprochene Bild von Meissonier, circa $2\frac{1}{4}$ Fuß breit und $1\frac{1}{4}$ Fuß hoch, „die Schlacht von Solferino“, nämlich der Kaiser mit seinem Generalstabe, 25 Personen, sämmtlich zu Pferde, rechts einige Batterien; in der Ferne die Anhöhe von S. Martino mit einigen Regimentern, in mikroskopischem Maßstabe. Die Komposition der Hauptgruppe links, die ungemeine Natürlichkeit der Bewegung, die Zeichnung und Ausführung der Figuren, namentlich der Pferde, die bewunderungswürdige Wahrheit der Färbung im vollen Sonnenlichte überraschen selbst den, der mit Meissonier's Schöpfungen vertraut ist und weiß, daß von ihm nur Vollendetes zu erwarten war. — Drittens und letztens sah ich gestern an Goupil's Schaufenster ein vortreffliches Bild eines mir bis jetzt unbekannten Künstlers: H. C. v. Unker, d'Unker (oder Dunker?), k. schwedischen Hofmalers, derzeit in Düsseldorf, „Zurichtungen zu der Vorstellung eines Reitercircus in der Provinz“. Ich bedauere, daß dieses Bild nicht rechtzeitig zu der Ausstellung gekommen ist; es würde in mehr als einer Beziehung den Vergleich mit Knaus nicht zu fürchten gehabt haben.

Kunstliteratur.

Goethe's italienische Reise, Aufsätze und Aussprüche über bildende Kunst. Mit Einleitung und Bericht über dessen Kunststudien und Kunstübungen. Herausgegeben von Christian Schuchardt. 2 Bde. 8. 1862—63. Stuttgart, Cottasche Buchhandlung.

-t- Es ist schwer zu sagen, zu wessen Frommen dergleichen Bücher, wie die vorstehenden zwei Volumina, eigentlich dienen sollen. Zweierlei wäre ja ganz vortrefflich: entweder eine Sammlung der sämmtlichen Göthe'schen Kunstschriften, Aufsätze und Aussprüche; dabei käme es vor Allem auf thunlichste Vollständigkeit, korrekten, gleichmäßigen Abdruck und möglichste Handlichkeit in der Ausstattung an; oder ein geschmackvoller Auszug des Vortrefflichsten und für Goethe besonders Charakteristischen; dieser würde wohl namentlich für das größere Publikum, für Künstler und Kunstfreunde zu berechnen, deßhalb vielleicht mit einem Essay über Goethe's künstlerische und kunstwissenschaftliche Bildung, seine Stellung zu Theorie und Praxis der Kunst und kurzen sachlichen Erklärungen, historischen Rückweisen u. dgl. zu versehen sein. Das Werk Schuchardt's leistet weder das Eine noch das Andere. Wir lesen zwar in den ersten Zeilen des Vorwortes: „In folgenden zwei Bänden wird Künstlern und Kunstfreunden, wie überhaupt allen wahrhaft (!) Gebildeten zum erstenmale dasjenige vereinigt geboten, was Goethe zu seiner eigenen Ausbildung in Kunst und Kunstkenntniß gethan, und was er zur Förderung anderer darin in seinen Schriften niedergelegt hat.“ Aber die Versprechungen dieses Exordiums bleiben unerfüllt. Die Vorrede des vor Kurzem publizirten zweiten (Schluß-) Bandes gesteht selbst, daß „größere selbständige Arbeiten, wie Philipp Hackert's Lebensbeschreibung, Winkelmann und sein Jahrhundert, die Uebersetzung von Benvenuto Cellini, auch die Preisaufgaben ausgeschlossen sind.“ Und wenn sich dies etwa durch den Umfang dieser Schriften erklären ließe, — entschuldigen läßt es sich bei dem Programme des vorliegenden Werkes gewiß nicht, — so blieben außerdem auch eine große Anzahl der kleinen Aufsätze unberücksichtigt, selbst solche, welche in den letzten Gesammtausgaben der Goethe'schen Werke bereits alle abgedruckt sind. So vermissen wir z. B. die Aufsätze über die Kunstausstellung von 1805 (Klassiker-Ausg. in 40 Bänden, Bd. XXVII, S. 497), über Glasmalerei (XXXI, 231), über J. Roux (ib. 266), über Granitarbeiten in Berlin (ib. 317), über den Markgrafenstein (ib. 319), über die „Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker“ (ib. 330), über das „Programm zur Prüfung der Zöglinge der Gewerbschule“ (ib. 333), über Münzkunde (ib. 349), gar nicht zu gedenken der unzähligen Aphorismen und gelegentlichen Erwähnungen künstlerischer Dinge in den sonstigen Schriften und in den Briefen Goethe's, von denen sich nur vereinzelte, ziemlich geschmacklose Zusammenstellungen, z. B. Band II. S. 525 vorfinden. *)

*) Wir machen bei dieser Gelegenheit auf einen höchst interessanten Beitrag zur Charakteristik von Goethe's praktischer Theilnahme an der bildenden Kunst aufmerksam. Es

Wenn das Buch also von Seiten der Vollständigkeit unmöglich genügen kann, so dürfte andererseits der Herausgeber zu einer geschmackvollen Verarbeitung dieses lückenhaften Stoffes noch weniger geeignet sein. Seine früheren Arbeiten und verschiedene dem „Vorwort" eingestreute Notizen könnten uns freilich die Vorstellung von einer gewissen äußerlichen Sachkenntniß wecken. Aber zu einem lebendigen, innerlichen Verständniß, zu einer geistvollen, historischen Darlegung des Goethe'schen Wesens und der Goethe'schen Kunstanschauungen fehlt Hrn. Schuchardt einfach das Zeug. Die Skizze über „Goethe's Kunstübungen und Kunststudien", welche dem 1. Bande vorausgeschickt ist, bietet ebenso wie die kurze Einleitung am Anfang des 2. Bandes nur unzusammenhängende Notizen mit oberflächlichen Urtheilen verbrämt, welche um so unangenehmer berühren, als der Herausgeber diese eigenen Zuthaten ganz naiv unter gleicher Bezifferung den Goethe'schen Aufsätzen und Briefen unmittelbar anreiht. Von diesem hohen Standpunkt aus kann er dann freilich auf die „neuern Sudelköche" (?), soll heißen „Kunstgelehrten", deren „trübe Brühe nur Leuten munden kann, die selbst unklaren und trägen Geistes sind" recht vornehm herabsehen. Ob er dagegen von den Arbeiten eines Vischer, Zeising, R. Zimmermann u. A., welche denn doch zu einem tieferen geschichtlichen Verständniß der Kunstlehre Goethe's schon recht wackere Bausteine herbeigeschafft haben, auch nur eine Zeile sich näher angesehen hat, wird man aus den vorliegenden zwei Bänden schwerlich entnehmen können. Auch als Philologen, den er in den Bemerkungen über die Rechtschreibung des Textes gerne vorstellen möchte, vermögen wir Hrn. Schuchardt nicht ohne weiteres gelten zu lassen. Die unten beigefügten Noten wenigstens sind oft geradezu falsch, nicht selten lächerlich. Man vergl. z. B. Band 1, S. 440, 497 und 561. Die würdige Verlagshandlung wird übrigens ihre Gründe gehabt haben, die Herausgabe des Werkes einem Manne zu übertragen, der sich, wie er selbst versichert, „bis auf den heutigen Tag der freundlichsten Beziehungen zu der v. Goethe'schen Familie erfreut" und „während des Drucks der Ausgabe letzter Hand als Goethe's Sekretär täglich des Vormittags in seinem Arbeitszimmer in seiner unmittelbaren Nähe beschäftigt war". Wir können daher nur mit dem lebhaften Wunsche schließen, daß die Auflage sich recht bald ausverkaufen möge, um einer „völlig umgearbeiteten" Platz zu machen. Dieser könnte dann auch eine sorgfältigere typographische Ausstattung nicht schaden.

---

ist dies ein Aufsatz in Raumer's historischem Taschenbuch (1862, S. 343 ff.), betitelt: „Das Blücherdenkmal in Rostock und Goethe's Theilnahme an diesem Werke. Mit 24 Briefen Goethe's. Derselbe zeugt ebenso beredt von Goethe's hingebender Betheiligung an den Aufgaben der zeitgenössischen Kunst wie von seiner Bescheidenheit und seinem warmen patriotischen Herzen. Mit Recht darf der anonyme Herausgeber sagen: „Die Theilnahme Goethe's an der Errichtung des Blücherdenkmals zu Rostock bildet unstreitig eine der interessantesten und liebenswürdigsten Episoden in seinem späteren Leben."

Die Darstellungen der Biblia pauperum, in einer Handschrift des XIV. Jahrhunderts, aufbewahrt im Stifte St. Florian im Erzherzogthume Oesterreich ob der Enns. Herausgegeben von A. Camesina, erläutert von G. Heider. Wien, in Commission bei Prandel und Ewald. 20 S. Text. 34 Tafeln. Kl. Folio.

E—. Diese Abhandlung hat einen zugleich kunsthistorischen und archäologischen Werth; der kunsthistorische liegt in der Trefflichkeit der Originalzeichnungen, die im Stifte St. Florian aufbewahrt, von dem Verfasser des erläuternden Textes mit vollem Rechte zu den schönsten Blüthen der mittelalterlichen Kunst gerechnet werden. Der archäologische und in gewisser Beziehung kulturhistorische Werth liegt in dem Umstande, daß die Zeichnungen einen vortrefflichen Beleg für die Umwandlung geben, welche am Schlusse des XIII. und am Anfange des XIV. Jahrhunderts der im christlichen Alterthume fixirte Bilderkreis nach dreihundertjähriger Ruhe durchgemacht hat. Dr. Heider, dem die Kunstarchäologie des Mittelalters gerade auf diesem Gebiete wesentliche Bereicherungen zu verdanken hat, entwickelt diese Thatsache mit besonderer Rücksicht auf das Email-Antipendium von Klosterneuburg aus dem XII. Jahrhundert, und das Speculum humanae salvationis, eine Bilderhandschrift aus dem XIV. Jahrhundert im Stifte Kremsmünster, und die Summa caritatis, eine Bilderhandschrift aus dem Stifte Lilienfeld, welche den Abt Ulrich (1345—1351) zum Verfasser hat. Kein Freund mittelalterlicher Kunstforschung wird diese Camesina-Heider'sche Publikation anders als mit der größten Befriedigung aus der Hand legen. Die Ausstattung ist eine musterhafte.

Theodor v. Karajan und Ludw. Montoyer, Die alte Kaiserburg zu Wien vor dem Jahre 1500. Mit IX Tafeln. Wien, 1863. 4.

—s. Dem Wiener Alterthumsvereine gebührt das Verdienst, zuerst die alte Wiener Hofburg vom geschichtlichen und kunstarchäologischen Standpunkte aus eingehend gewürdigt zu haben, so groß auch die Schwierigkeiten waren, welche der Verwirklichung des Unternehmens im Wege standen. Von der alten Wiener Hofburg ist nämlich an der äußeren Gestalt des heutigen Bauwerkes nichts mehr zu erkennen und nur diejenigen, welche mit der Geschichte des Baues näher vertraut sind, wissen, daß die Grund- und Hauptmauern der alten Burg in dem Theile, welcher den Raum des heutigen sogenannten Schweizerhofes einnimmt, versteckt sind und daß alle übrigen Bestandtheile und charakteristischen Einzelnheiten der Hofburg nur mit Zuhilfenahme alter vorhandener Pläne und Ansichten ergänzt werden können. Reicher ist wohl das historische Material, welches für die Geschichte der Hofburg zu Gebote steht; aber auch in dieser Richtung sind namentlich für das XIV. und XV. Jahrhundert bedeutende Lücken oder nur flüchtige Andeutungen vorhanden, so daß selbst die Baugeschichte keine erschöpfende werden konnte. Um nun auf neun Tafeln getreue Abbildungen der vier Außen- und der vier Innenseiten sammt einer Perspektivansicht anfertigen zu können, schlug Hr. Montoyer folgenden Weg ein. Er fertigte einen Grundriß des alten Theiles der heutigen Hofburg an, nahm eine genaue Untersuchung des ganzen Gemäuers vor, um die alten Bestandtheile herauszufinden und konstruirte daraus die Auf-

risse. Welche Gestalt die Thürme, Fenster, Erker, Eingangsthore, Stiegenaufgänge und das ganze ornamentale Zierwerk hatten, ergründete Hr. Montoyer aus alten Ansichten, von denen jedoch keine verläßliche über den Beginn des XVI. Jahrhunderts zurückreicht, mithin in einen Zeitpunkt fällt, wo die alte Burg noch in ihrer vollen alterthümlichen Gestalt zu erblicken war. Denn, wie bekannt, in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts begannen an der Burg jene Umgestaltungen und Neubauten, die in den folgenden Jahrhunderten fortgesetzt, derselben ihr heutiges Gepräge gaben. Wo die vorhandenen Ansichten, deren Werth demnach etwas zweifelhaft ist, nicht ausreichten, behalf sich Hr. Montoyer damit, daß er Details im Style der Epoche erfand, um das Bild vollendet zu geben. Das vollständige Bild der äußeren Gestalt einer Burg haben wir nun allerdings damit erhalten; aber dagegen müssen wir doch protestiren, daß dasselbe einem wirklich bestandenen mittelalterlichen Baue ähnlich sei, und noch mehr gegen die Annahme, daß wir nun genau über das Aussehen der alten Wiener Hofburg unterrichtet sein sollen. In ersterer Beziehung hat Hr. Montoyer gezeigt, daß er mit den mittelalterlichen Kunstformen wenig vertraut ist, und in letzterer Beziehung, daß er den Werth der alten Ansichten weit überschätzt hat. Hätte Hr. Montoyer sich darauf beschränkt, einen guten Grundriß und verläßliche Durchschnitte zu liefern, die in dem ganzen Werke fehlen, so hätte er der Wissenschaft wirklich genützt; dies muß aber nach dem geschilderten Vorgange in Abrede gestellt werden. Was nun den historischen Theil der Arbeit anbelangt, so liefert derselbe — wie dieß wohl von einem so ausgezeichneten Gelehrten, wie Hr. v. Karajan ist, erwartet werden konnte — eine Reihe ganz interessanter und zum Theil auch neuer Einzelnheiten, so daß der eigentliche Werth der ganzen Publikation sich nur auf diese Partie erstreckt, und peinlich ist es für uns nur, es aussprechen zu müssen, daß Hr. v. Karajan seine Kraft verschwendet hat, indem er eine ausführliche Erklärung der Abbildungen zu liefern unternahm.

Masterpieces of industrial art and sculpture at the international exhibition of 1862, by J. B. Waring. London, Day and Son, Lithographers to the Queen. Parts 1—12. Fol. 60 sh.

—w. Ohne Zweifel eines der prachtvollsten Erzeugnisse der Chromolithographie, welches dem neuen Verfahren, dessen sich die Verfertiger dem Prospektus zufolge dabei bedienten, alle Ehre macht, außerdem aber auch vermöge seines reichen Inhalts für Techniker und Kunstfreunde mannigfaltiges Interesse darbietet. Die Meisterstücke aller kunstindustriellen Zweige der letzten Weltausstellung sind hier in eben so treuer als glänzender Wiedergabe vereinigt; und wir gestehen, besonders was Feinheit und Genauigkeit im Reproducciren der subtilsten Stoffe, z. B. Spitzen, Shawls, Mosaikarbeiten betrifft, nichts Aehnliches noch gesehen zu haben. Unter den in der bisherigen Heftfolge repräsentirten Ländern ist neben Frankreich, England und Belgien besonders der Orient mit prächtigen Mustern der Teppichwirkerei, Stickerei und Weberei vertreten; und es zeigt sich hier wiederum schlagend, wie souverän die Völker des Ostens in dieser ihrer uralten Domäne schalten. Die europäischen Produkte erscheinen daneben sowohl technisch als namentlich stylistisch bei weitem unbedeutender. So unersetzlich ist in dieser Sphäre eine auf tausendjähriger Erfahrung beruhende, sorgsam eingehaltene Tradition!

Novitäten des Kunsthandels.

Erinnerungsblatt an den großen Festzug der 50jährigen Jubelfeier von Hamburgs Selbsterhebung, den 18. März 1863. Gez. von F. de Glimes, lithogr. von Julius Schöpel qu. Fol. Tondr. 8 Ngr. — Adler in Hamburg.

Hannibal's Zug über die Alpen. Komponirt von Alfred Rethel. Nach den 6 Original-Aquarell-Zeichnungen photogr. von Jos. Albert, königl. baier. Hofphotograph. 6 Bl. Kleine Ausg. qu. Fol. In Umschlag 10 Rthr. Große Ausgabe 17 Rthr. — Albert in München.

Der Bethlehemitische Weg. Zwölf Zeichnungen mit einem Titelblatt von Jos. Ritter von Führich. In Holzschnitt ausgeführt von August Gaber. 1. Liefrg. enth.: Jesu Menschwerdung — Jesu Geburt — Jesus in Windeln — Jesu Flucht — qu. Fol. In Umschlag 1⅓ Rthr.; einzelne Lieferungen à 2⅔ Rthr.; einzelne Blätter à 1 Rthr. — Gaber in Dresden.

Erinnerung an Danzig Mit Ansichten von Danzig vom Bischofsberge gesehen. Der Langemarkt. Der Kohlenmarkt. Zappot. Fahrwasser. Oliva. Jeschkenthal. Gez. und lithogr. von J. Gottheil. qu. Fol. Tondruck 25 Ngr. — Bertling in Danzig.

Der Wiener Thiergarten in 60 Stereoskopen. Nach der Natur photographirt und herausgegeben von J. von Anreiter pr Blatt 50 kr. In Kommission. — Joseph Bermann in Wien.

Der kleine Zeichner, oder die Grundzüge des Zeichnens. In 16 Blättern qu. 8 in Couvert 48 kr. — A. Landfraß und Sohn in Neuhaus (Böhmen).

Mozart. Porträt. Gez. und lithogr. von P. Rohrbach 1863. Fol. 1½ Rthlr. — Schröder in Berlin.

Der Friedhof. Musterbuch ausgeführter Grabdenkmäler und Monumente der Gegenwart. 28. Heft. (12 lithogr. Tafeln.) 8. In Umschlag geheftet 15 Ngr. — Veith in Carlsruhe.

Album ausgeführter Stadt- und Landhäuser, Villen, Gartenpavillons, Kiosken, Schaufenster, sowie anderer kleiner Gebäulichkeiten, zum Theil mit Details. 10.—12. Heft (à 6 lithogr. Tafeln.) 4. In Umschlag à 22½ Ngr. — Veith in Karlsruhe.

Blattstudien. Aus dem Athenäum zeichnender Kunst zu Karlsruhe. Entworfen von Prof. Guido Schreiber. 3. Heft (12 lithogr. Tafeln.) kl. Fol. In Umschlag 25 Ngr. — Veith in Carlsruhe.

Ferdinand Redtenbacher, Hofrath, Direkt. und Prof. der Maschinenbaukunde. Porträt mit Facsimile. Lithogr. von Hähnisch. 1859. Fol. chines. Papier 22½ Ngr. — Velten in Karlsruhe.

Lokales.

Professor Karl Radnitzky hat vor Kurzem zwei Medaillen vollendet; die eine, im Auftrage des Herzogs von Modena angefertigt, ist dazu bestimmt, an die Offiziere und Soldaten der Estensischen Brigade am Tage ihrer definitiven Auflösung vertheilt zu werden, die zweite wurde von der kais. Akademie der bildenden Künste bestellt, und hat die Bestimmung einer Preismedaille für ausgezeichnete Schüler der Anstalt.

Dombaumeister Friedrich Schmidt wurde vom Kardinal-Erzbischof zum Diöcesanbaumeister ernannt.

Der Verdüner Altar zu Klosterneuburg, das berühmteste Kunstwerk der mittelalterlichen Emailmalerei in Oesterreich, wird einer Restauration unterzogen. Bei diesem Anlasse werden auch die Temperamalereien genauer besichtigt werden können, welche auf der Rückseite des Altaraufsatzes auf Holz ausgeführt sind und, wie urkundlich erwiesen ist, aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts herrühren, mithin zu den ältesten Tafelgemälden Deutschlands gehören. Auf Anregung der k. k. Centralcommission zur Erhaltung der Baudenkmale wandte sich Staatsminister v. Schmerling an den Herrn Prälaten von Klosterneuburg wegen Vornahme der Restauration, welchem Ersuchen mit freundlichster Zuvorkommenheit entsprochen wurde.

Die Ausschmückung des Waffenmuseums im Arsenale mit den 52 österreichischen Feldherrnstatuen, von deren Concurrenz wir kürzlich berichteten, wird leider nicht in einer für die competenten Kreise befriedigenden Weise betrieben. Namentlich soll der Einfluß des Architekten des Waffenmuseums auf die Wahl und Vertheilung der bildnerischen Kräfte keineswegs ein so maßgebender sein, als es zu wünschen wäre. Möchte in dieser Beziehung doch endlich die durch den Gesammtverlauf der Kunstgeschichte bestätigte Wahrheit durchdringen, daß bei solchen monumentalen Unternehmungen eine einheitliche künstlerische Leitung das einzig Ersprießliche ist.

„The Fine Arts Quarterly Review," das neue englische Kunstorgan, bringt in seiner eben uns zugehenden ersten Nummer, auf deren reichen Inhalt wir zurückkommen werden, u. A. einen Aufsatz von J. C. Robinson: „Ueber Conservirung und Restauration von Gemälden und Zeichnungen", in welchem der Galerie des hiesigen Belvedere in der folgenden liebenswürdigen Weise gedacht wird: „There, alas! where a great treasure of the noblest productions of human genius once existed, at some time or other must have been put in practice, surely by some frantic horse-doctor or dragoon, a system of barbarous destruction, which will ever remain an astounding monument of imbecility." Ist dieses harte Urtheil über die Verwaltung eines der größten Schätze Wien's gegründet? und wenn es sein sollte, wie kann dem Verderben Einhalt gethan werden? Eine Frage, die vielleicht in Bezug auf das oben besprochene Pettenkofer'sche „Regenerationsverfahren" eine besonders „zeitgemäße" genannt werden darf.

Der Schlachtenmaler Fritz L'Allemand ist eben mit der Ausführung eines größeren Gemäldes für den Festsaal des kaiserlichen Schlosses Schönbrunn beschäftigt. Das Bild stellt die glänzende Festlichkeit dar, welche im Juni 1857 zur Feier der hundertjährigen Gründung des Maria-Theresia-Ordens begangen wurde. Es ist der Moment gewählt, in welchem der Kaiser, begleitet von den Theresien-Ordensrittern, auf das Plateau des Gartens über die Treppe herabgeht, um die Reihen der Repräsentanten der Armee, welche an Festtafeln im Garten versammelt waren, zu durchschreiten.

Selleny, der fleißig an den Kompositionen für seine Novara-Reise-Landschaften arbeitet, und eben in der Ausführung des Bildes von Madeira begriffen ist, hat vor Kurzem ein Gemälde aus Brasilien vollendet, das ganz den Charakter ungezügelter Üppigkeit der von der Natur so verschwenderisch gesegneten amerikanischen Tropen-Region schauen läßt. Herrliche Mangobäume mit tiefgrünen dichtbelaubten Kronen bilden im Mittelgrunde eine Gruppe, und lassen zur Rechten eine Waldweg offen, über den sie ihren tief dunklen Schatten ausgebreitet haben. Aus dem Felsgeklüft zur Rechten sprudelt ein Wasser herab und sammelt sich im Vorgrunde, wo eine Schaar von Schwarzen und Farbigen aller Schattirungen, nur schooßbekleidet, theils mit Waschen, theils mit ihren nackten Kindern beschäftigt sind. Einige tragen die Wäsche in flachen Körben durch den dunklen Baumgang nach der Pflanzung zurück, nach welcher auch der gegen Sonne und Ueberfall geschützte Pflanzer auf Rosinantens Schwester zurückkehrt. Das Bild ist kräftig und satt in der Farbe, und technisch so fertig, wie keines der früheren Bilder des Künstlers. Schade, daß dasselbe für die Münchener Ausstellung zu spät fertig geworden ist.

Die Drugulin'sche Sammlung von Ornamentstichen aller Kunstschulen ist für das „österreichische Museum für Kunst und Industrie" en bloc angekauft worden. Die Kunstkenner werden den hohen Werth der Acquisition zu würdigen wissen; für Wien ist dieselbe um so erfreulicher, als bei uns wohl von jeher mancherlei, aber wenig wahrhaft Bedeutendes angekauft wurde. Die vollste Auerkennung verdienen zwei Private, die HH. Artaria und R. Frh. v. Erggelet, durch deren beträchtliche materielle Beihilfe der Ankauf der Sammlung wesentlich erleichtert wurde. Gleichzeitig regt sich in den Kreisen unserer hohen geistlichen und weltlichen Aristokratie ein lobenswerther Wetteifer zur Unterstützung des neuen Kunstinstitutes. Wir kommen darauf in einer besonderen Uebersicht der bisherigen Leistungen für dasselbe zurück.

Briefkasten. 12. Juli — 7. August: Dr. L. in Breslau: Freundlichen Dank. — F. P. und A. T in München, W. L. in Zürich, F. St. in Hamburg: Erhalten. — A. v. W. in Breslau, γ in Dresden und A. S. in Prag: Wird brieflich beantwortet.

Redaktion, Druck und Verlag von **J. Löwenthal.**

Beiblatt zu Nr. 8 der Recensionen über bildende Kunst.

Inhalt: Die internationale Kunst-Ausstellung in München. II. — Korrespondenz-Nachrichten. (Berlin, Breslau, Heidelberg, Kopenhagen, Tirol, Weimar.) — Kleine Chronik.

Die internationale Kunstausstellung in München.

Von **A. Teichlein.**

II.

Peter von Cornelius. Carton's für den campo santo in Berlin: Der Fall der großen Babylon. Die Ausgießung der sieben Zornschalen. Bekleidung der Nackten u. s. w. Selig sind, die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden. — Die Plastik. Fried. Brugger in München. Begas in Rom und Andere. — Nachschrift.

Ohne weiße Halsbinden und schwarze Fräcke, gestickte Uniformen und Kammerherrnschlüssel, auch ohne idealisirende Reden, ganz einfach realistisch mit dem Schlüssel des Hausmeisters haben sich denn am 5. Juli die temporären Schatzkammern unserer bis zum fünfzehnten Oktober verlängerten Ausstellung aufgethan. Eine stille Feier war der Eröffnung nichtsdestoweniger vorangegangen; — sie zog durch die Gemüther der Anwesenden am Tage, da im großen Mittelsaale sich die Werke des Genius entrollten, welcher seinem Vaterlande eine neue Kunstperiode eröffnet hat. Die Aufstellung der Skulpturen hatte bereits diesem Raume ein monumentales Gepräge verliehen; seit die ersehnten Cartons von Cornelius seine Wände schmücken, ist er uns zum eigentlichen Festsaale geworden. Hier ruhen wir aus von all' dem bunten Getriebe, das auf uns eindringt in den anderen Sälen zur Rechten und zur Linken vom Fall der großen Babylon. Wir sind im Heiligthume, und dem hohen Priester neu-deutscher Kunst gegenüber ist es der Kritik selber zu Muthe, als gälte es hier eben nur nach dem Ritus unseres alten Münchener Corneliuskultus das Walhallalied anzustimmen:

„Helden, laßt die Waffen ruhen,
Nehmet den Pokal zur Hand!"

Und dennoch — aller Phrase abgeneigt, und wäre sie schwungvoll wie das hohe Lied und tiefsinnig wie die Apokalypsis, werde ich wohl irgend ein sachliches Wort über die künstlerische Erscheinung dieser Entwürfe wagen müssen, wenn schon Beschreibung und Analyse der einzelnen Cartons hier um so weniger geboten sein kann, als die Kompositionen bereits bekannt sind und einem Werke angehören, das in seinem Zusammenhange gewürdigt sein will.

So bekenne ich denn ganz ehrlich, daß der erste Eindruck nicht sogleich vollkommen übereinstimmen wollte mit der alten Begeisterung für den hochverehrten Meister. Nicht als ob Cornelius im Berliner campo santo nicht mehr so ganz der nämliche wäre, der er in den Festsälen der Münchner Glyptothek gewesen ist. Nein! Aber wir späteren Nachkömmlinge der cornelianischen Epoche, die wir zum Bewußtsein der Gefahren jener überwiegenden Gedankenhaftigkeit der neudeutschen Kunst erwacht sind, welche die Generation, die zwischen uns und dem Großmeister des Gedankens steht, bereits mehr zur Currentschrift eines conventionellen Formalismus, als zur wirklichen Vollendung der Kunstform geführt hat, — wir Epigonen, die wir, zurückblickend auf die alten Meister der classischen Epoche der Malerei, uns nach der Lebensfülle der bildnerischen Erscheinung sehnen: wir haben uns in Anschauungen hineingelebt, die es begreiflich und verzeihlich machen, wenn wir erst einer gewissen Sammlung bedürfen, um einen Carton zu würdigen, der ja noch nicht das vollendete Kunstwerk, sondern nichts Anderes ist und sein soll, als die Verheißung eines Gemäldes, wie die Franzosen sagen, und wie wohl auch die Alten solche Vorarbeiten betrachtet haben. Mit der Sammlung aber mußte mir auch die volle Bewunderung zurückkehren und ich erkannte wieder die Größe des Propheten und seiner monumentalen Verheißungen. Wahrlich, nicht Cornelius ist es, der dem Carton an und für sich das moderne falsche Gewicht beilegt, und ihn ausbeutet zu einem Albumblättergeschäft im großen Styl. Man sehe diese schlichten Entwürfe in ihrer großartigen Anspruchslosigkeit. Sie wollen wirklich nur Cartons, keine Bilder sein, sie sind wirklich für die Wandgemälde des campo santo und nicht etwa nebenbei oder gar zuvörderst für das Atelier eines Hofphotographen bestimmt. Sie wollen nicht Effekt machen und sind nicht elegant, nicht „schön gezeichnet" im Sinne der Liebhaber, welche unter schöner Zeichnung nicht die Kraft der Formengebung, sondern nur eine gewisse saubere Ausführung, eine geschickte Verwendung des weißen Papiers und der schwarzen Kreide verstehen. Bei Cornelius ist die Ausdrucksweise wie der ganze Mann, in dem kein Falsch ist, keine Schönthuerei, keine Großthuerei; seine Phantasie ist ganz auf das Große und Erhabene gerichtet, aber aus angebornem, ungefälschtem Berufe zum Großen und Erhabenen und nicht

etwa in der eiteln Absicht, vor allen Dingen durch das „Pompöse“ der Inscenirung der leichtbestechlichen Menge imponiren zu wollen. Und darum gerade ist er wahrhaft imposant in der Ursprünglichkeit und Reinheit seiner künstlerischen Charaktergröße, die sich selber treu bleibt vom Anfang bis an's Ende, — ein Mann seines Jahrhunderts, der den Kindern seiner Zeit keine Concessionen macht. Wer sich vertieft hat in diese gewaltige Ausgießung der sieben Zornschalen, diese meisterhaften Werke der Barmherzigkeit, und dann etwa den Blick hinüberschweifen läßt auf die entgegengesetzte Seite des Saales. Doch was ficht mich an? Die Wand gegenüber den sieben Zornschalen ist ja leer geblieben! — Nicht jeder ist wie Peter von Cornelius stets bereit, mitten unter uns zu sein, wenn wir im Namen der Kunst versammelt sind!

An der leeren Wand abgleitend, fällt der Blick auf Brugger's kolossale Gruppe: „Dädalus und Ikarus“. Er ist schön, dieser Ikarus, den einen geflügelten Arm mit der verlangenden Hand emporgestreckt und das Haupt begeisterten Blickes nach oben gerichtet. Es zieht uns hinauf mit ihm in die Regionen, in denen er zu schweben sich sehnt, in jugendlicher Trunkenheit der Phantasie die Schranken des menschlichen Daseins für nichts achtend. So sehr hat mich dieser Ikarus erwärmt, daß er mich an dasjenige erinnert, was unser Einem am wärmsten am Herzen liegt, an das Schicksal der deutschen Kunst. Herrlicher, begeisterter Ikarus! Warum hat dich Meister Dädalus vorerst mit dem einen Flügel ausgestattet, dem Flügel des Gedankens, und hielt dir den anderen zurück, den Fittig der Erscheinung? Nur der vereinigten Schwungkraft beider und ihrem rhythmisch gemessenen Wellenschlag gelingt der höchste Künstlerflug! — Weiter wollen wir den Vergleich der schönen Sage vom Dädalus und Ikarus mit der Geschichte der deutschen Kunst nicht verfolgen; er möchte sonst zu einer halsbrechenden Symbolik führen. Kehren wir schnell zu Brugger's gediegenem Werke zurück. Ich wiederhole es, sein Ikarus ist schön, und nicht blos schön, er ist auch wirklich ein Ikarus, aber sein Dädalus ist wohl zu schön, zu sehr blos schöner Hellene, um so recht ein Dädalus zu sein. Dädalus, meine ich, müßte mit Ikarus nicht blos den Gegensatz eines schönen Mannes gegen einen schönen Jüngling bilden, sondern den verschärften Contrast einer nervig gespannten Männlichkeit gegen die Elasticität der Jugend darstellen; namentlich aber dürften seinem Antlitz der Ausdruck tiefer Erregtheit, die Spuren gewaltiger Seelenkämpfe und Geistesanstrengungen nicht fehlen, welche zum titanischen Typus des Künstlerthums gehören, das sich der Lösung einer Aufgabe vermißt, wie die Gestaltung des bewußten Flügelpaares. Wenn ich mir Dädalus denke, so erscheint mir — Michelangelo! Mag man immer dagegen einwenden, das sei eine moderne Auffassung, welche das antike Maß des Plastischen zu Gunsten des Ausdrucks und der Individualisirung überschreiten wolle. Ich dächte, es käme dabei nur auf das Wie an! Wir werden heute noch Gelegenheit haben, in einem anderen Falle die angeregte Streitfrage zu berühren. Ueberblicken wir jetzt zuvörderst die Gesammtheit der plastischen Ausstellung.

Daß wir nicht gerade im Zeitalter des Phidias oder des Buonarroti leben, ist männiglich bekannt. Zahlreiche Enthüllungsfeierlichkeiten öffentlicher Denkmale haben uns in diesem Punkte seit lange keine absonderlich neuen Enthüllungen gebracht. Dies vorausgesetzt — und muß man sich denn nicht einer modernen Kunstausstellung gegenüber in die Lage der modernen Kunst versetzen, um nicht an die einzelnen Talente unbillige Anforderungen zu stellen? — dies vorausgesetzt also, kann man nicht genug erstaunen, wie die Plastik, die Anfangs so zaghaft aufzutreten schien, plötzlich mit einer überraschenden Fülle sich eingestellt hat und zwar nicht allein mit Gypsmodellen, sondern auch mit Broncen, Elfenbeinarbeiten, ja sogar im Prachtgewande des Marmors, der die Freude des echten Bildhauers sein muß, wie die Farbe die Lust des echten Malers ist. Nur die Holzschnitzerei fehlt, was umsomehr auffällt, als dieser Zweig in München gerade seit einigen Jahren in den Werkstätten unserer Knabl und Sickinger so glänzende Fortschritte gemacht hat. Dagegen ist selbst die Thierplastik vertreten, zwar nicht im großen Styl eines Barye, des französischen Michelangelo der Löwen, aber doch im kleinen Genre der einheimischen Haus- und Waldthiere, durch die charakteristischen Statuetten unseres Habenschaden. Ueberhaupt zählt der plastische Theil des Kataloges fast nur deutsche Namen, einen einzigen französischen, Cordier, ausgenommen, der hier doch eigentlich nur aus gastfreundschaftlichen Rücksichten Erwähnung finden kann, obschon seine Moresken und Turkos in verschiedenfarbiger Bronce unter den „objets d'art“ einer Industrieausstellung immerhin zu den geschmackvolleren Produkten des modernen direkten Naturalismus im Kunstgewerk zu rechnen wären. Um von den etli-

chen dreißig Nummern deutscher Plastik wenigstens einige anzuführen, gedenke ich mit gebührender Anerkennung der liegenden schlafenden Frauengestalt von Professor Kiß in Berlin (Modell eines bereits in Marmor ausgeführten Werkes), ferner einer sehr glücklich gebauten Marmorgruppe spielender Kinder von W. Schützinger, einer zierlichen „Schnitterin", Elfenbeinstatuette von Hirt in München, sowie einer anderen „Schnitterin" in Marmor von Gerhardt in Rom. H. Ruff's Talent empfiehlt sich in seinem weiblichen Reliefmedaillon besser als in seinem Loreleistandbild. Höchst bemerkenswerthe Medaillen aber hat uns Hofmedailleur Schnitzspahn in Darmstadt eingesendet, welchem nichtsdestoweniger in diesem Fache die Arbeiten unseres Stanger vielleicht den Rang streitig machen. Eine Römerin, Marmorbüste von Simon, hat an ihrer Landsmännin, der Büste von Begas, eine gefährliche Nebenbuhlerin und behauptet gleichwohl in Ehren ihren Platz. Frau Prof. Carrière und Prof. Rudolf Marggraf sind Hautmann's beste Porträtbüsten. Die Aufstellung der Modelle zweier am Kunst- und Schulinstitute zu Winterthur in Stein ausgeführten Standbilder, soll Johannes Leeb noch auf dem Sterbebette eine Herzensangelegenheit gewesen sein; sie veranlaßt uns, den Tod dieses rüstigen Praktikers anzuzeigen, der kein unbegabter Mann war.

Aber die Theilnahme, welche das Streben so vieler Künstler einflößt, die in einem so unplastischen Zeitalter die Lust plastischer Produktion nicht verloren haben, möchte mich verführen, den gesammten Katalog zu reproduziren. Brechen wir ab. Denn wie schätzbar sämmtliche Leistungen auch im Einzelnen seien, die Summe, welche aus ihrer Aufzählung zu ziehen wäre, möchte im Ganzen doch nicht sehr ergiebig ausfallen. Bedeutende Stylunterschiede, bahnbrechende Künstlerindividualitäten sind nicht zu signalisiren, — mit einer einzigen Ausnahme, deren Würdigung noch erübrigt. Nicht einmal der pittoreske Realismus der Rauch'schen Schule z. B. ist vertreten, wenn man nicht etwa in einigen Porträtbüsten und Medaillen eine Hinweisung darauf erblicken will. Die Mehrzahl der ausgestellten Werke erinnert nur an die alte Thatsache, daß unsere Skulptur nun einmal weit mehr das Ansehen einer in Gyps gegossenen Doktrin habe, als daß sie den Eindruck einer Kunst hervorbrächte, die den Meißel zu schwingen wagt nach dem Rhythmus des Herzschlages freier Künstlerseelen. Antike! Schönheit! Ideal! Das sind freilich gewichtige Worte — wenn sie aus dem Herzen kommen und nicht blos im Munde geführt werden. Die Doktrin aber, die akademische Doktrin, die uns leider noch immer mehr als wir glauben beherrscht, die Doktrin hat es noch niemals über die hohle Phrase hinausgebracht im Wort und in der That, und was das Schlimmste ist, sie nivellirt die Talente und verschüchtert selbst die Begabtesten mit ihrer Autorität. Wer irgend dergleichen lebhaft zu empfinden vermag, wer nicht selbst ein Doktrinär ohne Herz und Auge oder ein blindlings ergebener Anhänger der Doktrinäre ist, der wird daher fühlen, was eine durchschlagende, geniale Kraft werth ist, wie Begas, der Schöpfer der beiden viel bewunderten und viel bestrittenen Gruppen „Pan und Psyche" und „eine Faunsfamilie". Mag auch die letztere etwas zu übermüthig malerisch gedacht sein, um als ein völlig legitimes Werk der Plastik zu gelten, so muß man doch seine Freude daran haben, denn dieser bakchantische junge Faun, von seinen Eltern jubelnd emporgetragen, er will nur die Formeln der Convention überspringen; aber man betrachte sich das Elternpaar genau, jede Hand, jeden Fuß, jede Form — gewiß, den Gesetzen der Kunst will sie nicht hohnlachen, diese vom Formalismus emanzipirte Familie. Und wenn das Werk nun wirklich, wie man sagen hört, mehr an die Skulptur der Renaissance als an die Antike sich anschlöße, was wäre am Ende dabei zu tadeln? Es ist seltsam, die nämlichen Leute, welche so viel deklamiren gegen die „Nachahmung" der alten Meister in der Malerei, predigen oft in einem Athemzuge die orthodoxe Nachahmung der Antike in der Plastik. In der Malerei sind die modernsten Anschauungen geheiligt als „zeitgemäß." In der Plastik sollen wir uns ewig als alte Hellenen gebahren. Der Aesthetiker weiß wohl, die Plastik sei nun einmal die Plastik und die Antike ihr Kanon. Aber der Kulturhistoriker ist sich nicht minder bewußt, daß wir keine antiken Griechen sind. Doch genug davon! Bezüglich der andern Gruppe, Pan und Psyche, bedürfen wir kaum dieser ganzen Gedankenreihe. Denn hier tritt uns Begas nicht mehr als ein oppositioneller Stürmer und Dränger, sondern als ein gefesteter Meister entgegen. Wenn ja noch von Renaissance die Rede sein soll, so ist hier Renaissance im besten Sinne des Wortes: wahrhafte Wiedergeburt, Fleisch gewordenes Verständniß der Antike, originale Neubeseelung der Plastik. Wer nur so viel ungeheuchelten Sinn für die Antike hat, nur ein in so weit gebildetes Auge, daß er auch einen Unterschied zu machen gelernt hat zwischen Antike und Antike, jenen Unter-

schied, der z. B. besteht zwischen einem Torso des Phidias oder der Venus von Milo und — dem Belvederischen Apoll: der wird kaum läugnen können, daß diese Psyche uns in der That wie eine Antike, wie eine verjüngte Venus von Milo anmuthe, und daß dieser Pan noch mehr an einen Torso des Phidias erinnere, als an den berühmten barberinischen Faun, der ja auch eine Antike und doch wohl noch etwas „naturalistischer" ist, als unser Pan. Aber so enthusiastisch und übereilt wir Deutsche in Anerkennung fremder Größen zuweilen sind, eben so hartnäckig mißtrauisch pflegen wir uns gegen unsere eigenen Talente zu verhalten. Während Pan und Psyche bereits in Paris eine Ehren-Medaille errungen und das Museum zu Brüssel einen Abguß davon sich einverleibt hat, werden wir noch lange Bedenken tragen, ob man sich nichts vergebe, wenn man dieser Gruppe das stolze Prädikat Meisterwerk zuerkenne, mit welchem man doch sonst nicht gerade kargt. Ja, es gibt sogar noch Leute, welche nicht einmal begreifen, was denn Begas mit seinem „Pan, der die Psyche tröstet", eigentlich gewollt habe, geschweige denn daß sie fühlen, was er kann. Nun denn, wer etwa aus seiner Knabenzeit noch Rammler's Mythologie besitzt, der kann darin nachlesen, was die Veranlassung zu dieser Composition gegeben haben mag. Als Psyche von Amor verlassen sich in einen Fluß gestürzt, der Gott des Flusses aber sie wohlbehalten aufs Trockene gebracht hatte, fand sie am Ufer einen Hirten, der kein Geringerer als der Gott Pan war, der die traurige Schöne zu sich rief, und durch Trost und guten Rath ihre Thränen zu trocknen suchte. Dies das mythologische Motiv. Die Auffassung des Meisters ist aber eine durchaus freie, eine symbolische, wenn man will, eine rein menschliche, wie ich lieber sage. Seine Psyche und sein Pan, sie sind die jugendlich heiße Leidenschaft der begeisterten Seele in ihrer ersten Enttäuschung und der kühle Weltverstand, ironisch temperirt durch die Erfahrung; sie sind der personifizirte Idealismus und Realismus, sind Gretchen und Mephisto, sie sind Alles in Allem, ein großes Stück Menschenthum von einer vollen Künstlerseele tief empfunden und mit jener schlagenden Kraft zur Erscheinung gebracht, welche nur der männlichsten Ueberlegenheit eigen ist, die den Stoff, von welchem sie durchdrungen ist, dergestalt beherrscht, daß die Phantasie Freiheit und Macht gewinnt, mit dem bittern Ernst des Lebens das heitere Spiel der Kunst zu treiben. O klassische Walpurgisnacht der Zöpfe, die doch sonst zu deuten so gewandt sind und hier noch fragen können, was der Meister denn eigentlich gewollt habe!

Der volle Adel des Werkes würde übrigens erst in der Ausführung hervortreten. Begas scheint ganz der Mann zu sein, wieder einmal Künstlerblut in Marmorblöcken fließen zu lassen, und ihm muß das Gypsmodell wenig mehr bedeuten, als einem Maler der Carton. Es kann nicht fehlen, daß ihm mehr und mehr Gelegenheit dazu geboten werde, sich als ein Bildhauer im vollen Sinne des Wortes zu zeigen. Die Energie seiner Begabung bürgt für seine Zukunft. Für alle Fälle aber, wie sehr auch die Doktrin sich sträuben möge gegen ihn und was immer die modernen Hellenen über ihn sagen und schreiben werden, Eines wenigstens können ihm seine Gegner nicht nachsagen, was Cornelius sogar von einem Thorwaldsen gesagt haben soll: „er sei doch ein Isländer." Denn in Begas' Hand wird die kühle Winkelmann'sche Schönheit vom reinsten Wasser niemals zu Eis erstarren.

P. S. Indem ich vor Absendung meines Briefes noch einen Gang durch die Ausstellung machte, fielen mir zwei neue Erscheinungen in die Augen, die ich sofort noch mittheilen will. Die bewußte leere Wand im Saale der Plastik ist nicht mehr leer, es ziert sie jetzt ein kühnes Reiterstück, der „Tod des Grafen Areo in Tirol", ein großer, zu den Wandgemälden des Nationalmuseums gehöriger Carton von Paul Martin. Nichts verdient mehr Anerkennung, als ein bescheidenes Talent, dem es gelingt, sich zu steigern. — Die andern gleichfalls erfreulichen Erscheinungen sind gewisse rothe Zettel, welche einigen Bildern angeheftet worden sind und die uns folgende Gemälde als verkauft bezeichnen: ein Anachoret, Landschaft von Böcklin in Rom, an Freiherrn von Schack; — Landschaft mit Thierstaffage von Richard Zimmermann in München, an Herrn Josef Benzino in Landstuhl; — Sonntagsvergnügen Münchener Bürgersleute im 18. Jahrhundert von L. von Hagn und „Mütterliche Vorsicht" von Hanno Romberg in München, an den Kunstverein in Frankfurt. — Zur Verloosung hat die Jury in erster Sitzung drei Gemälde erworben: „Mutterliebe" von Steinheil in Paris; — „Das Gutachten" von Karl Lasch in Düsseldorf; — „Eine holländische Marine" von Schelfout in Haag. — Das Schiedsgericht besteht aus zehn Künstlern, welche selbst entweder gar nicht oder doch keine verkäuflichen Kunstwerke ausgestellt haben.

Korrespondenz-Nachrichten.

□ **Berlin.** (Umschwung in der Architektur. Der Börsenbau.) In die kleine Erschöpfungspause nach der allerdings ereignißreichen Schöpfungsepoche der Baukunst während der vorigen Regierung tritt jetzt die unabhängige — um nicht zu sagen bürgerliche — Baukunst ein mit Werken, bei deren Conception sie sich einmal auch derjenigen Freiheit erfreuen kann, die trotz ihrer sonstigen Unabhängigkeit meistens fehlt, und welche die Geheime und Geheime-Hof-Baukunst trotz ihrer sonstigen Abhängigkeit besitzt, die Freiheit von den Rücksichten auf die zu Gebote stehenden Geldmittel. Denn nach dem klar genug dargelegten Willen der Auftraggeber und den bewilligten reichlichen Mitteln gemäß war dießmal den künstlerischen Zwecken volle Gleichberechtigung mit der praktischen Bestimmung der Bauwerke zugestanden worden. Unbehindert also konnten die Meister in ihren Werken das Höchste ihres Könnens darlegen. Das Werk, mit welchem die obenerwähnte Epoche, in Berlin wenigstens, abgeschlossen hatte, war das neue Museum. Der Bau mit seinen öden Flächen und kahlen Linien machte der Privatbaukunst allerdings den Wettstreit mit ihrer officiellen Schwester leicht, dagegen erstand ihr ein anderer, weniger müheloser Kampf durch die fast gleichzeitige Inangriffnahme von drei Bauwerken ersten Ranges, unternommen einerseits von der Stadt Berlin und andererseits von zwei Körperschaften der Stadt, der Kaufmannschaft und der jüdischen Gemeinde. Die Stadt baute sich ein neues Rathhaus, die Kaufmannschaft eine neue Börse, und die jüdische Gemeinde eine Synagoge. Alle drei Werke sind als wirklich monumentale Bauwerke beabsichtigt, die den jetzigen und kommenden Geschlechtern Zeugniß geben werden von dem Kunstkönnen unserer Zeit, in Bezug auf ihre praktische Bestimmung aber auch von dem Stande allgemeiner und besonderer Bedürfnisse des heutigen städtischen Lebens und Verkehrs. Für uns selbst gewinnen sie noch an Interesse, indem sich in ihnen und in der Gleichzeitigkeit ihres Entstehens der kaum mit einem Blicke zu umfassende Aufschwung der städtischen Verhältnisse während der letzten fünfzehn Jahre, das enorme Wachsthum der Stadt und ihres Reichthums in eben dieser Zeit verkörpert. Von den drei Gebäuden ist die Börse das der Vollendung am nächsten stehende; die Gerüste am Aeußern wie im Innern werden schon beseitigt, die Einweihung ist für das Ende des Sommers festgestellt. Für das ganze Werk wurden 800,000 Thaler bewilligt, eine Summe also, für welche sich ein Gebäude von etwas mehr als 200 Fuß Länge an der Hauptfaçade, und nahe an 70 Fuß in der Höhe in solider Pracht herstellen ließ. Demgemäß sind die beiden Façaden (die dritte Seite geht auf eine enge, fast durchgangartige Straße und die vierte stößt gegen die Nebenhäuser) mit ihrer korinthischen Säulenordnung, ihrem reich verzierten Gebälk und Hauptgesims, ihrem durchlaufenden Fries und sonstigem plastischen Schmuck, ebenso die zahlreichen Gruppen und Statuen in Einzel- und Doppelstellung auf der Balustrade, mit Ausschluß jeden Surrogats durchweg in rothem feinkörnigem Sandstein (aus dem Nebra'schen Bruche in Thüringen) ausgeführt; ebenso die drei Façaden des Hofes. Im Innern, namentlich in den beiden, den größten Theil des Gebäudes einnehmenden, Sälen bilden das Material polierter Granit (an den Säulen) und broncirtes Metall (an den Basen und Kapitälen derselben), ferner weißer und farbiger Marmor (ersterer an den Thürbekleidungen, letzterer an den, den Säulen entsprechenden, Pilastern), Stuckmarmor (an den großen Feldern zwischen den Säulen) und broncirtes Gußeisen (an den freien Trägern des Daches, da die beiden Haupträume nach der Höhe zu das ganze Gebäude einnehmen). Der Styl des Ganzen ist ein edler Renaissancestyl, mehr noch nach der Feinheit als nach der Großartigkeit zuneigend, sehr harmonisch in den Massen und Verhältnissen, und gefällig in den Linien. Auf dem Sockel, der das erste Stockwerk bildet, erhebt sich eine korinthische Säulenordnung, die zwei Stockwerke in sich faßt; an beiden Enden der Hauptfaçade treten Risalite stark hervor, welche wieder ein Säulengang dorischer Ordnung verbindet Von den beiden inneren, gleich großen Haupträumen ist der eine für die Fonds-Börse, der andere für die Korn- oder Produkten-Börse bestimmt. Beide sind auf allen vier Seiten durch zwei übereinanderlaufende freie Säulenstellungen dekorirt, die untere hat gerades Gebälk, die obere starke Bogenwölbungen. Das reich ornamentirte Tragwerk des Daches (mit cassettirten Zwischenräumen) spannt sich in sanftem Bogen über die ganze, 86 Fuß betragende, Breite der Säle, (ihre Länge beträgt je 100 Fuß und ihre Höhe 65 Fuß). Die geschlossene Seite eines jeden der Säle enthält ein großes Wandgemälde, von Prof. v. Klöber ausgeführt. Ihm gegenüber, auf der beide Räume trennenden Säulenstellung, bildet eine Figurengruppe, welche eine Uhr umfaßt, die nach der Höhe abschließende Dekoration. Das Gebäude hat einen geräumigen Hof (für die Sommer-Börse), mit einem an drei Seiten entlang laufenden Säulengang, entsprechend demjenigen, der an der Außenseite die beiden Risalite verbindet. In der Mitte des Hofes erhebt sich ein reich verzierter Springbrunnen. Der Meister des Werkes, Baurath Hitzig, unter dessen zahlreichen Privatbauten mehrere die allgemeinste Anerkennung fanden, ist damit unter den Berliner Baumeistern in den ersten Vordergrund getreten. Das Urtheil über den glücklichen Wurf des Ganzen und die graziöse und zugleich gediegene Durchführung ist bei Laien und Fachmännern übereinstimmend.

A. v. W. — **Breslau.** (Der Verein für Geschichte der bildenden Künste.) Durch den Zusammentritt mehrerer kunstsinniger Männer, denen der geringe Antheil, welchen Breslau, die zweite Stadt der preußischen Monarchie, an der Förderung echter Kunstliebe und wahrer Kunsterkenntniß bisher genommen, einer Abhilfe dringend bedürftig erscheint, hat sich im Dezember des verflossenen Jahres hier ein neuer Verein gebildet, welcher vor Allem das ästhetische Verständniß der verschiedenen Epochen in der geschichtlichen Entwicklung der bildenden Künste, sowie eine richtige Auffassung und Würdigung der einzelnen besonders hervorragenden Schulen, Meister und der Denkmale ihres Wirkens auf möglichst wissenschaftliche Weise anzustreben sucht. Dem gesteckten Ziele gemäß nennt sich der junge, kräftig prosperirende Verein, der übrigens mit der, lediglich praktischen Zwecken zugewendeten, Wirksamkeit des seit lange hier bestehenden Kunstvereines in keiner Weise kollidirt, Verein für Geschichte

der bildenden Künste. Ihm ist es nur um Förderung des Kunstsinnes auf theoretischem Wege zu thun, während der Kunstverein sich mit den regelmäßig wiederkehrenden Kunstausstellungen, mit Bilder-Ankäufen und Verloosungen, sowie mit der Vertheilung von Kunstblättern beschäftigt. Der Direktor des hiesigen archäologischen Museums, Professor Dr. Roßbach, ein würdiger Gelehrter und Universitätslehrer, hat den Vorsitz des neuen Vereines übernommen, der sich alle 14 Tage Freitag Abends von ½ 7 bis ½ 10 Uhr in den Räumen des gedachten Museums versammelt und schon jetzt 24 ordentliche und 27 außerordentliche, darunter auch mehrere auswärtige Mitglieder zählt. Die Sitzungen beginnen mit der Vorlegung und Erklärung von Kunstwerken allerlei Art, Kupferstichen, Lithographien, Abdrücken, Holzschnitten, Photographien und Handzeichnungen, wobei auch die ganz moderne Kunst volle Berücksichtigung findet, sowie von Zeit zu Zeit mit kurzen Mittheilungen über besonders interessante neue Kunsterscheinungen. Hieran reiht sich, mit etwa einstündiger Dauer, der Hauptvortrag eines vom Vorstande dazu designirten Mitgliedes über ein besonderes Thema, und diesem folgt zum Schlusse das Vorlegen von Bildwerken, welche zur Erläuterung des Vortrags dienen, sowie eine freie Diskussion über den darin dargebotenen Stoff. Bei der Feststellung der zu haltenden Vorträge geht der im Ganzen aus acht Mitgliedern bestehende Vorstand von dem Grundsatze aus, daß die Gegenstände zwischen den Gebieten der Architektur, Skulptur und Malerei variiren und thunlichst nach chronologischer Ordnung auf einander folgen, um auf diese Art allmälig einen Ueberblick über das gesammte Kunstgebiet darzustellen. Bis jetzt haben Professor Roßbach bereits wiederholt über altgriechische Skulpturen, Dr. Schillbach über Phidias, Landbaumeister Hesse über die Baukunst unter Friedrich Wilhelm IV., Geheimer Justizrath Baron von Amstetter über die Entwickelung der Kupferstecherkunst von ihren Anfängen bis zur nachdürer'schen Zeit, Kreisbaumeister Lübecke über hellenische Baukunst, Baron A. v. Wolzogen über Schinckel als Architekten, Maler und Kunstphilosophen gesprochen, während der Buchhändler Eduard Quaas sich hauptsächlich durch Vorlegung schöner Abbildungen von Dürer'schen, Kaulbach'schen, Schwind'schen, Neureuther'schen und anderen Werken in jeder Art von Ausführung den Dank der Vereinsmitglieder erwarb. Für das kommende halbe Jahr ist das Bedürfniß an Vorträgen durch erhaltene feste Zusagen bereits vollständig gedeckt, und es stehen hiernach interessante Mittheilungen über die Katakomben in Rom, Fiesole, Giotto und seine Schule, altgriechische Malerei, die Technik des Kupferstiches, Michel Angelo und Rafael, die Architektur der Renaissance u. s. f. in Aussicht. Um endlich auch mit der Begründung eines eigenen Fonds an Kunstsachen den Anfang zu machen, ist der Verein vor Kurzem der rühmlichst bekannten Arundel-Society zu London beigetreten, welche es sich zur Aufgabe macht, die Meisterwerke der italienischen Kunst, insbesonders solche, die noch gar nicht vervielfältigt worden, oder deren dauernde Erhaltung sehr problematisch erscheint (was namentlich bei allen Fresken der Fall ist), durch gute Oeldrucke weiteren Kreisen zugänglich zu machen. In Folge dieses Beitritts wird der Verein bald im Besitz recht zahlreicher und ausgewählter Kopien von Kunstwerken sein, welche bis jetzt wohl zum allergrößten Theile noch in keiner einzigen Privatsammlung Breslau's ihren Platz gefunden haben. Auch sind im Ganzen sehr gute Photographien nach Dürer'schen Stichen angekauft worden. Die Vereinsbeiträge sind niedrig; jedes ordentliche Mitglied zahlt jährlich 4 Thaler zur Anschaffung von Kunstwerken und 1 Thaler zu den Verwaltungskosten, die außerordentlichen nur diesen letzteren. Besonders schätzenswerth erscheint es, daß die meisten Besitzer vorzüglicher Kupferstichsammlungen am hiesigen Orte, wie die Herren Ober-Regierungsrath v. Willich, Justizrath Kern, Partikulier R. Kästner, Staatsanwalt v. Uechtritz, dem Vereine beigetreten sind, und durch Mittheilung ihrer Schätze zur Belehrung der Mitglieder in erfreulicher Weise beitragen wollen. So läßt sich, viribus unitis, allmählich ein guter Erfolg von der Thätigkeit des Vereins erwarten. — (Einer später bei der Redaktion eingegangenen Mittheilung zufolge, hat der Vereinsvorstand beschlossen, seine Wirksamkeit auch auf die Veröffentlichung von Aufsätzen in den Breslauer Lokalblättern auszudehnen, welche dazu bestimmt sind, auf die dort so häufig begangenen Sünden gegen den echten Kunstsinn und Geschmack aufmerksam zu machen, und der Kunstbarbarei abzuhelfen, von der wir jüngst Mittheilung gemacht haben.)

♂ **Heidelberg.** (Permanente Kunstausstellung. Bauten.) Die hiesige Kunsthandlung von Meder hat sich das Verdienst erworben, eine permanente Kunstausstellung im Saale des Museums zu begründen, die an einem Tag der Woche auch ohne Entrée zu besichtigen ist. Die Kunst ist ein schwacher Punkt in Heidelberg. Außer der Schloßruine war bis in jüngster Zeit auch Nichts vorhanden, was in der Stadt die Aufmerksamkeit fesseln konnte. Eine große Anzahl Neubauten sowie Anlagen fangen jetzt an, den lang-weiligen, mageren Eindruck der Stadt vortheilhaft zu verändern. Ein neues Hotel zeichnet sich durch sehr gute Verhältnisse und Gliederung aus. Das große physiologische Institut nähert sich seiner Vollendung; es läßt sich bis dahin nichts darüber sagen. Von einer Restauration der Universitätskirche, die reizend in ihrem Unterbau zwischen Epheu und Trauerweiden steckt, aber durch einen jammervollen Thurmstumpf und ein häßliches Dach verunziert wird, ist schon lange die Rede. Dieses Jahr sollten die Arbeiten daran beginnen, um der neuen Leopoldstraße dadurch einen entsprechenderen Abschluß zu geben — bis jetzt ist jedoch noch keine Hand an's Werk gelegt. Um noch einmal auf den Anfang zurückzugreifen, so ist dem Meder'schen Unternehmen die regste Theilnahme und Unterstützung zu wünschen, damit es sich erhalten und ausdehnen und somit einem empfindlichen Mangel in dem Heidelberger Leben, der in der Entbehrung jeden Kunstgenusses liegt, abhelfen könne.

E. L. **Kopenhagen.** (Rückblick auf die Kunstausstellung.) Die dießjährige Kunstausstellung, welche altem Herkommen gemäß am 31. März, dem Stiftungstage der Akademie, eröffnet wird, und dann zwei Monate dauert, enthielt dießmal im Ganzen 317 Kunstprodukte, 259 Gemälde, 37 Bildhauerarbeiten und außerdem Entwürfe zu Bauwerken, einige Zeichnungen, Dekorationen und ein Paar Vasen. Unter dem zahlreichen, meist der Landschafts- und Genremalerei angehörigen, Mittelgute treten einzelne bedeutende Arbeiten hervor, welche eine kurze Be-

sprechung verdienen. Es sind namentlich zwei Bilder von dem bereits rühmlichst bekannten J. Exner, ein größeres, „die Schwarzen-Peter-Spielenden" und ein kleineres, „Aus Dragör", einem Städtchen auf der Insel Amack bei Kopenhagen; die Bevölkerung stammt von Holländern ab; das Bild macht bei meisterhafter Durchführung einen höchst lebendigen, harmonischen Eindruck. Erstgenanntes Werk ist von der königlichen Bildergalerie auf Christiansburg angekauft, letzteres noch Eigenthum des Künstlers. Ein drittes Bild von Exner, „Die Heimkehr eines Brautpaares von der Kirche", welches für den englischen Baron Morton Peto gemalt ist, hat uns weniger angesprochen. Bedeutend ist dagegen Simonsen's „Bauernverlobung in Schonen", welches Bild ebenfalls von der königlichen Gemäldegalerie erworben ist. Das derbe, ächt bäuerliche Wesen zeigt sich verklärt durch die Stimmung des Augenblickes, welche den unschuldigen Seelenadel des handelnden und zuschauenden Landvolkes hervortreten läßt. Das Brautpaar ist bei aller ländlichen Einfachheit doch gleichsam natürlich ritterlich, namentlich der Bräutigam, während Demuth die Freude der Braut dämpft. Durch ein alttestamentliches Bild, „Simson bei den Philistern" (Buch der Richter 16, 21) hat der sich gegenwärtig in Rom aufhaltende Karl Bloch die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Es ist Pathos und tragische Größe in diesem Bilde, das die Zierde jeder Galerie sein würde. (Noch unverkauft). Derselbe Künstler hat eine Kopie von Rafael's Violinspieler ausgestellt, welche geradezu meisterhaft ist (gekauft von einem dänischen Adeligen). Die vorhandenen historischen Gemälde sind nicht bedeutend oder glücklich genug, um hier auch nur erwähnt zu werden, wogegen J. Roed's Porträt des Malers Küchler in Rom durch seelenvolle Auffassung und vortreffliche Durchführung einen hohen Platz einnimmt, was auch von desselben Kopie nach Rafael's eigenem Porträt gilt, die mehr werth ist, als zahlreiche Originale. Die Landschaftsmalerei ist reich vertreten und hält sich meist an die dänische Natur, die wegen ihrer Ueppigkeit und Frische, wegen ihres weichen, lachenden Charakters, der nirgends ihres Gleichen findenden Buchenriesen so viel Charakteristisches darbietet. Für den bedeutendsten dänischen Landschaftsmaler halten die Meisten den Professor an der Akademie Skovgaard (sprich: Skaugohr). Er hat vier Bilder, sämmtlich ächt dänische Landschaften, ausgestellt, alle auf Bestellung ausgeführt; das größte ist eine Partie des berühmten Thiergartens bei Kopenhagen mit seinen ungeheuren Buchen, für den englischen Sir Morton Peto. Daß diese Bilder voll Stimmung und vortrefflich ausgeführt sind, daß Alles in ihnen lebt, wird Niemand läugnen, dennoch sind sie nicht ganz frei von Monotonie, welche Ideenreichthum bei dem Künstler vermissen läßt. Höher scheinen uns zwei große Landschaftsbilder von R. Eilersen zu stehen. Das eine ist auch eine Partie des Thiergartens, ein fühlbar warmer Sommertag voll süßen Friedens, mit grasendem Wilde (im Kopenhagener Thiergarten trifft man oft Rudel Wildes bis zu 100 Stück, ganz zahm) im Vordergrunde, einen Bauernhof im Hintergrunde und jener saftigen Frische des Grases und der Riesenbuchen, welche so charakteristisch für Seeland ist und jeden Fremden in Erstaunen setzt. Mittelgrund und Hintergrund, ersterer ein Teich mit seinem Ried — Alles ist so lebendig und ungezwungen natürlich, daß man's nicht besser wünschen kann. Dieser Künstler hat seine Studien in der Natur gemacht, darum kann er malen; allein als dem akademischen Schlendrian und Protektionswesen offen abhold, hat er, von „mächtigen" Seiten nicht gern gesehen, sein schönes Bild noch nicht verkauft, weßhalb wir Ausländer darauf aufmerksam machen. (1000 Thlr. dänisch). Eben so vortrefflich ist desselben „Die Badestadt Cauterets" in den Hochpyrenäen, welche von einem dänischen Edelmann gekauft ist. Neun Landschaften hat ein jüngerer Maler, Aagaard, Schüler Skovgaard's, ausgestellt, welche zu den besseren der Ausstellung gehören, allein zu stark das Vorbild verrathen, während doch eben nur die Natur selbst Vorbild des Landschafters sein darf. Ganz meisterhafte Bilder und zwar am zahlreichsten in diesem Fache finden wir unter den Meerbildern. C. F. Sörensen, berühmt von der Londoner Ausstellung, bringt vier Seestücke, von denen eines der Prinzessin von Wales gehört, und welche, jedes in seiner Art, ein Triumph für die Kunst und den Künstler sind. Die anderen drei sind noch unverkauft. Man verliert sich im Anblick dieser Bilder ganz, man ist mit dem Künstler auf der See selbst, inmitten der großartigen, lebendigen, geheimnißvollen Welt, die die Seele erweitert und mit großartigen Ideen und Gefühlen erfüllt. Dieser Maler malt wie Heine seine Nordseebilder dichtete, wir können sein Verdienst weder kürzer noch besser schildern. Anton und Wilhelm Melby haben ebenfalls vortreffliche Seebilder ausgestellt, welche auf Bestellung gemalt sind, auch Bille und Fanerholdt reihen sich mit mehreren vorzüglichen Arbeiten diesen an. Unter den Thier- und Blumenstücken ist nichts hervorragend Bedeutendes, dagegen unter den Architekturmalereien sind vortreffliche Sachen des Schleswigers Heinrich Hansen. Von den Bildhauerarbeiten sind die Werke von dem älteren und jüngeren Bissen von hohem Werthe. Der jüngere, gegenwärtig in Rom weilende Bissen hat von dort eine Statue hergesandt „Aegeus auf der Klippe, nach dem Schiffe ausschauend, welches seinen Sohn bringen soll", die zu den besten Werken der Ausstellung gehört. Die ganze Komposition ist voll Leben und Wahrheit und trotz der heftigen innern Bewegung ist doch eine wahrhaft plastische Ruhe und Schönheit über dieselbe ausgebreitet. Drei norwegische Künstler Karl Schilling, Frl. Christiane Schreiber (beides deutsche Namen) und C. Wexelsen haben norwegische Landschaften ausgestellt, welche neben dem frischen Grün der dänischen Natur stets etwas trist aussehen; ein schwedischer Künstler, C. Staaff, hat ein Porträt König Karl XV. in dänischer Gardeuniform ausgestellt, bei welchem jedoch die rothe Uniform höchst abstoßend wirkt. Die modernen Uniformen sollten von der Kunst ein für alle Mal in den Bann gethan werden.

ch **Aus Tirol.** (Kunstausstellung. — Aus den Ateliers. — Neue Stiche). Unsere Künstler leben überall im Lande zerstreut, es beschäftigt sie kein Mäcen in der Hauptstadt der Provinz, daher ist es schwer über ihr Wirken zusammenhängend zu berichten. Wir versparen uns dieses bis zur Kunstausstellung, welche der tirolische Kunstverein in der zweiten Hälfte des Septembers veranstaltet. Vorläufig dürften einige Notizen genügen. — Jele, ein in Tirol

oft genannter Künstler, hat ein großes Altarblatt für die Kirche zu Holzgau im Lechthal ausgestellt. Der Gegenstand des Bildes ist Mariä Himmelfahrt. Man darf dabei weder an das Feuer Tizian's noch an die Innigkeit Guido Reni's denken. Jele hat den Gegenstand schlicht und einfach componirt, dabei jedoch nicht überall eine gewisse Monotonie des Ausdruckes und der Gewandung vermieden, die Ausführung ist sehr treu und fleißig, die Farbe klar, hie und da fast leuchtend. Es ist kein Kunstwerk ersten Ranges, aber immerhin ein tüchtiges Bild, besser als das Meiste, was tirolische Kirchen besitzen. Viel Beifall erntete ein landschaftliches Genrebild von Hans Brunner: „Kapuziner an einem See und im Garten zerstreut." Brunner arbeitet nach den sorgfältigsten Naturstudien, insbesondere gelingt ihm die Behandlung der Lichteffekte, er wird dabei nie unwahr oder übertrieben. — Die Wagner'sche Buchhandlung gibt jetzt in drei Lieferungen zu je vier Nummern Landschaften aus Palästina heraus, welche Herr Edmund Wörndle nach eigenen Studien auf die Kupferplatte überträgt. Wörndle hat sich die Landschaften großen Styles zum Muster genommen und man darf es ihm nachsagen, daß er, ohne die Natur mit genialer Nonchalance zu ignoriren, sich über den gewöhnlichen Troß der Vedutenmaler erhebt. Seine ersten Radirungen zeigen noch eine etwas ungeübte Hand, freilich war diese mehr an den Pinsel gewöhnt, doch wächst er von Strich zu Strich, so daß die Blätter Kunstfreunden ein liebes Geschenk werden dürften. Weniger glücklich ist sein Bruder bei den Stationen auf dem neuen Friedhof, über welchem nicht immer die Muse der Kunst waltet. Jetzt ist Plattner in der Todtenkapelle mit einem großen Freskobild „Das jüngste Gericht" beschäftigt. Wenn das Gemälde mehr fortgeschritten ist, werden wir darüber sprechen. — Kurze Erwähnung verdient wohl auch ein Cyklus kleiner Stahlstiche, „die Heiligen Tirols", welche die Wagner'sche Buchhandlung nach den Zeichnungen einiger strebsamer junger Künstler, z. B. Attlmayr und Oberer, ausführen läßt. — Ueber Mader's Fresken in Brunecken behalten wir uns für spätere Zeit einen Bericht vor.

xS **Weimar.** (Ausstellung der großherzoglichen freien Zeichenschule). Die großherzogl. freie Zeichenschule, ein höchst dankenswerthes, von Göthe und H. Meyer begründetes Institut, hat in der letzten Woche des Juli wieder ihre alljährliche Ausstellung veranstaltet. Die Leistungen der Schüler und Schülerinnen dürfen im Ganzen sehr erfreulich genannt werden; besonders sind aus der ersten Klasse eine Reihe von Köpfen da, welche große Fortschritte im Verständniß der Formen und eine gute Uebung der Hand zeigen. Sie lassen die günstige Wirkung einer Reihe im vorigen Jahre erworbener neuer Vorlagen auf's erfreulichste erkennen, welche in italienischen Studienköpfen von Fr. Preller d. J. und in einer Anzahl guter Kopien nach Köpfen des Meyer'schen Kartons zum Einzuge Ludwigs des Bayern (von Preller d. J. und Hemken gemacht) bestehen. Diese Vorlagen haben den großen Vortheil einer sehr einfachen, bestimmten Technik, welche die Formen scharf und präzis wiedergibt, und sind dadurch für den Schüler ungleich instruktiver als die leider noch immer allzuverbreiteten französischen Lithographien. — Außer den Arbeiten der Schüler zeigt die Ausstellung noch eine Reihe Arbeiten von hiesigen, zum Theil am Institut beschäftigten Künstlern. G. Wislicenus hat seinen Carton: „Der Sommer", dessen ich neulich gedachte, und vier Kohlenzeichnungen ausgestellt, welche vier schwebende Idealfiguren von Monaten zum Gegenstande haben. Wenngleich nicht alle von gleichem Werthe in der Erfindung, sind sie doch von großem Reiz und echter Anmuth in der Bewegung der Körper und Gewänder und fast durchgängig sehr schön in der Zeichnung. Zwei Federzeichnungen („Aqua acetosa und Ponte Numentana"), für die Ausführung in Oel entworfen, einige Studienköpfe und eine Anzahl landschaftlicher Studien aus Italien geben ein schönes Zeugniß für die Begabung und künstlerische Bildung Fr. Preller's d. J., der bereits eines jener Bilder („Aqua acetosa") jüngst in Oel vollendet hat. Im Uebrigen sind vor Allem einige Arbeiten einer höchst begabten jungen Blumenmalerin, Frl. L. Mirus, hervorzuheben, welche ursprünglich Schülerin von Preller, später einige Zeit bei Laach in Wien studirt, und, wenn ich nicht irre, jetzt zuerst hier ausgestellt hat. Das eine ihrer Bilder, ein Fruchtstück, ist von ganz vorzüglicher Schönheit, vortrefflicher Anordnung, auch in Bezug auf die Farbe, und durchgängig von großem Leben. Noch höher scheinen mir die meisten der Studien zu stehen, welche die Ausstellung von ihr zeigt und von denen einige den besten Arbeiten der E. Wagner sich ebenbürtig an die Seite stellen. Mit lebhafter Freude dürfen wir dieses Talent auf einem Gebiete der Malerei begrüßen, das heute leider nur allzu wenig kultivirt wird.

Kleine Chronik.

In Wiesbaden ist seit Kurzem eine „nassauische Kunst- und Industrie-Ausstellung" eröffnet, deren Anordnung dem Architekten Bogler verdankt wird. Einem Bericht in in der „A. A. Z." vom 28. Juli zufolge bieten die kunstindustriellen Produkte wenig Erfreuliches dar. Um so stattlicher ist die einheimische Kunst durch Namen wie Knaus, Dieffenbach, Heinlein, Seel u. A. vertreten. Unter den Historienmalern wird L. von Rößler, unter den Bildhauern Gerth rühmend hervorgehoben.

Todesfälle. Der Bildhauer Johannes Leeb, dem unser obiger Münchener Ausstellungsbericht einige ehrende Worte nachruft, starb in München am 5. Juli. Außer dem Standbild Burkhard Zingg's, mit welchem er voriges Jahr seine Vaterstadt Memmingen schmückte, heben wir unter den letzten Arbeiten des thätigen Mannes eine Sammlung von Brunnenentwürfen hervor, welche Leeb in Stahlstich zu publiciren gedachte. — Ebenfalls in der ersten Juliwoche starb zu London der geschätzte englische Maler W. Mulready, ein geborner Irländer, 78 Jahre alt. — Aus Leipzig wird der Tod eines namentlich als Decorateur von Innenräumen beliebten Architekten, K. Fr. A. Rohde, gemeldet.

Redaktion, Druck und Verlag von **J. Löwenthal.**

№ 9. Zweiter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

bildende Kunst.

Wien. September 1863.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und **F. Pecht**

Jeden Monat erscheint eine Nummer. Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 70 kr., mit Zusendung: 1 fl. oder 20 Ngr. — Von den „Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik" erscheint wöchentlich eine Nummer: Vierteljahrspreis: Ohne Zusendung: 2 fl. 25 kr., mit Zusendung: 2 fl. 50 kr. oder 1 Rthlr. 20 Ngr. — Vierteljahrspreis beider Blätter zusammen: Ohne Zusendung: 2 fl. 75 kr., mit Zusendung: 3 fl. oder 2 Rthlr. — Redaktion und Expedition: Hoher Markt, 511, im 1. Stock. Man abonnirt daselbst direkt, durch die Postanstalten, wie auch durch alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen. Kommissionär in Leipzig: W. Engelmann.

Inhalt: An die Leser. — Eine bisher unbekannte h. Cäcilia. — Marie Ellenrieder. — Karl Rahl (Schluß). — Kunstliteratur (Oppermann, Pietsch und Bleibtreu). — Lokales.

Hiezu ein Beiblatt.

Die Leser

werden zu Anfang des kommenden Oktobers mit unserem Blatt eine doppelte Veränderung vorgehen sehen.

Nachdem wir uns bereits im Sommer d. J. durch die Fülle des andringenden Stoffes in die Nothwendigkeit versetzt sahen, den bescheidenen Umfang des Monatblattes durch Beilagen zu erweitern, haben die „Recensionen über bildende Kunst" inzwischen den Kreis ihrer Wirksamkeit in dem Grade ausgedehnt, daß wiederum an eine Vergrößerung ihres Umfanges geschritten werden kann. Das Blatt erscheint demnach von dem genannten Zeitpunkt an wöchentlich, 8 Seiten stark, und wir freuen uns, durch den wachsenden materiellen Erfolg des Unternehmens in Stand gesetzt zu sein, die angedeutete Verdoppelung des Umfanges ohne irgendwelche Preiserhöhung eintreten zu lassen.

Daß mit einer solchen äußeren Erweiterung der innere Ausbau des Blattes Hand in Hand gehen wird, versteht sich von selbst. Der Entwickelung und Kräftigung der österreichischen Kunstzustände werden wir in genau eingehender Würdigung Rechnung tragen. Eine Anzahl neuer Kräfte, darunter Kunstgelehrte und Kritiker ersten Ranges, haben ihre thätige Beihilfe zugesagt. Die Leistungen der Kunstwissenschaft werden in reicherer Weise, als es bisher der Fall war, in den Kreis unserer Besprechungen hineingezogen werden. Künstlerbiographien und andere quellenmäßige Beiträge zur Kunstgeschichte sollen einen Hauptgegenstand unserer Fürsorge bilden. Vor Allem aber bleibt unser Blick dem Gesammtkunstleben der Gegenwart zugewandt, in dessen vielverschlungenem Getriebe wir nach wie vor das Banner unbefangener, gerechter Kritik, jedem Cliquenwesen und jeder Reklame abhold, kräftig emporhalten werden.

Mit Recht fordert indeß der kunstfreundliche Leser von einem Gesammtorgan für bildende Kunst, daß es nicht nur der Kritik, sondern auch dem Thatsächlichen als Solchem sein Augenmerk zuwende. Wir haben diesem Gesichtspunkt auch bisher, besonders in den Rubriken: „Kleine Chronik" und „Lokales" gerecht zu werden versucht; allein in mannigfach beschränkter Weise.

Vom Oktober an wird für diese praktischen Interessen ein besonderer „Anzeiger" den „Recensionen" angehängt werden. Dieser „Anzeiger", welcher von der geehrten Verlagshandlung, in deren Vertrieb die „Recensionen" fortan übergehen, dem Publikum gleichzeitig besonders empfohlen wird, soll ein Geschäftsblatt für das Kunstleben der Gegenwart sein. Es enthält derselbe demnach: Kunst- und Buchhändler-Inserate, Novitätenverzeichnisse, kurze Notizen über thatsächliche Vorgänge in der Künstlerwelt, Versetzungen, Concurse, Ausstellungen, Kunstvereine, Verlosungen, Ankäufe und überhaupt Annoncen jeder Art, welche auf Kunst- und Kunstindustrie Bezug haben. Der „Anzeiger" wird mit den „Recensionen" gratis ausgegeben.

So möge denn das Blatt auch als Organ des künstlerischen Verkehrs den Künstlern und Kunstlieb-

haben bestens empfohlen sein! Unsere bisherigen Mitarbeiter und Freunde wollen uns ihre gütige Mitwirkung fortan in gesteigertem Grade zu Theil werden lassen. Wir unsrerseits bringen ihnen die froheste Zuversicht für ein fortdauernd kräftiges Aufblühen unseres gemeinsamen Werkes entgegen.

Eine bis jetzt unbekannt gewesene Darstellung von Rafael's heiliger Cäcilia.

Von **Alfred v. Wolzogen.**

In J. D. Passavant's „Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi" (Leipzig, F. A. Brockhaus 1839), Theil II, Seite 182 wird berichtet, daß das allbekannte Kleinod der Accademia delle belle arti (Pinacoteca) zu Bologna, Rafael's „heilige Cäcilia" im Jahre 1798 in's Musée Napoleon nach Paris gekommen und 1803 durch Hacquin von der Holztafel, worauf dieses Altarblatt ursprünglich gemalt gewesen, auf Leinwand übertragen worden sei, eine sorgfältige Reinigung von fleckig gewordenen Uebermalungen aber in Bologna, wohin es 1815 nach dem Friedensschluß zurückgekehrt, erfahren habe. Hierzu hat Passavant in dem erst 1858 herausgegebenen dritten Theile seines Werkes (S. 123—124) noch die Bemerkung hinzugefügt: „Von den in Paris mit diesem Bilde vorgenommenen und fleckig gewordenen Herstellungen ist dasselbe wieder in Bologna gereinigt worden, hat dadurch zwar einigermaßen gewonnen, hingegen konnte es nicht fehlen, daß solche Bearbeitungen der ursprünglichen Frische des Kolorits nur nachtheilig sein mußten, es daher auch jetzt etwas trübe im Ton erscheint, wenn man es mit seinem früheren Zustande vergleicht. Immerhin ist das Bild noch prachtvoll."

Diese Angaben enthalten nicht die volle Wahrheit, wie denn überhaupt Passavant, bei all seiner Kapacität als Kunst-Schriftsteller, ein eigentlich tiefeindringender und namentlich ein selbständig urtheilender Kunst-Kenner nie gewesen ist. Wer sich das photographische Bild genau ansieht, der wird außer dem Kopf des heiligen Augustinus (der allerdings so außerordentlich vollkommen ist, daß derselbe allein genügt, um die ursprüngliche Rafael'sche Echtheit des Gemäldes außer allem Zweifel zu stellen), zu der traurigen Ueberzeugung gelangen müssen, daß das unschätzbare Kleinod in Paris eine geradezu frevelhafte Behandlung erfahren hat, und daß die Spuren davon durch die nachträgliche Reinigung in Bologna nichts weniger als getilgt worden sind. Außer an dem gedachten Kopfe ist für den wirklichen Kenner nirgends mehr Rafael zu sehen, nirgends mehr der Geist und überwältigende Zauber des erhabenen Meisters, sein Lüstre, seine durchgeistigte Farbe, sein Leben, seine Bewegung und Grazie. Je mehr man das Bild beschaut, um so mehr treten Einem immer wieder und wieder nur schwere, ja plumpe Gestalten entgegen. Von den Wölkchen, worauf die singenden Engel sitzen, bis hinter die heiligen Gestalten der Cäcilia, Magdalena, des Augustinus, Paulus und Johannes geht ein gleichmäßiges, schweres Bläulichschwarz wie eine Wand herab; die göttliche Einheit, woraus das Werk entsprungen, ist vernichtet, Alles leblos und matt, bis auf die gedachte einzige Stelle, wo Rafael's Genius noch in vollster Glorie und Reinheit strahlt. Nach einer gütigen Mittheilung des namentlich durch seinen vortrefflichen Stich der Madonna della Sedia allgemein bekannten Kupferstechers, Professor Eugen Eduard Schäffer zu Frankfurt a. M. ist diese traurige Thatsache der alleinige Grund, weshalb dieser wackere Künstler sein Vorhaben, die Bologneser Cäcilia in großem Format zu stechen, vor mehreren Jahren bei seiner Anwesenheit in Bologna einstweilen aufzugeben sich veranlaßt sah; nach achttägiger genauester Untersuchung des Bildes war es ihm vollkommen klar geworden, daß man, um Rafael aus demselben herauszuholen, Anderes thun müsse, als das schändlich übermalte Werk einfach zu kopiren. Ein Pariser Künstler, der zur Zeit der Uebermalung schon in Paris gelebt, hat es Hrn. Schäffer auf das gewisseste bestätigt, daß das Bild bei der Uebertragung vom Holz auf die Leinwand vielfach zerrissen und darauf übermalt worden sei. Schäffer hat dies Passavant, der damals noch lebte, mitgetheilt, dieser aber die so wolbegründeten und für Jeden, der Augen hat zu sehen, so leicht zu erprobenden Bemängelungen des Bologneser Originals zurückgewiesen. Von den Galerie-Vorstehern in Bologna ist die Wahrheit natürlich nicht zu erfahren. Da nun auch die Kupferstiche, welche noch vor der barbarischen Restauration des Gemäldes angefertigt worden sind, nämlich der von Giulio Bonasone (a. d. J. 1531), von Thomassinus (a. d. J. 1617), von Mathias Genter, Carlantonio Pisarri, Joh. Bapt. Boncavo, Giov. Batt. Galli (v. 1761), Francesco Rosaspina, Robert Strange (v. 1763),

Jos. Ch. de Meulemeester (v 1802) ꝛc., sämmtlich ungenügend sind, und namentlich den Ausdruck der Köpfe zum Theil ganz verfehlt haben (dies gilt insbesondere auch von dem Strange'schen Stich), die nach 1803 gemachten Kupferstiche aber, z. B. die von David, R. A. Massard, F. E. Beisson, Bovinet, Mauro Gandolfi (1835), Landon, Pierre Pelée (v. 1852), Pietro Suppini (v 1854) und Lefebre (v. 1862) alle groben Fehler des verstümmelten Originals mehr oder weniger treu wiedergeben. so erscheint es doppelt gerechtfertigt, sich nach anderweitigen gemalten Darstellungen des Gegenstandes aus einer Zeit umzusehen, wo das Original noch unversehrt war. Die bekanntesten Kopien sind die in der Dresdner Galerie von dem Niederländer Dionysius Calvaert (geb. um 1565, gest. 1619), welche aus der Casa Ranuzzi in Bologna angekauft wurde, und jetzt die Katalog-Nummer 69 führt, ferner die dem Guido Reni zugeschriebene Copie, welche als Altarbild in S. Luigi de' Francesi zu Rom hängt; auch führt Passavant (II, 183) noch eine dem Domenichino zugeschriebene Kopie im Besitz des Silberarbeiters Bozzotti zu Mailand und eine andere kleine an, welche im Praun'schen Kabinet zu Nürnberg war, und die er in der Gemäldesammlung des Hrn. Coesvelt zu London gesehen haben will. Die letzteren beiden kenne ich nicht, von den ersteren aber ist nur die zweite in San Luigi de' Francesi als gelungen zu bezeichnen, während das Dresdner Bild einen geradezu widerlichen Eindruck macht. Jene römische Kopie würde gewiß von außerordentlicher Wirkung sein, wenn sie nicht leider so sehr dunkel hinge; was man aber davon sieht, zumal das Gewand der heiligen Magdalena, ist wahrhaft entzückend und geistvoll sein, jedenfalls ganz unvergleichlich schöner als auf dem Bologneser Original.

Ein Bild jedoch, das weder Passavant, noch sonst irgend ein Rafael-Schriftsteller gekannt hat, und auf dem die Fehler und Mängel des Bologneser Gemäldes auf das glücklichste vermieden sind, befindet sich seit 1855 im Besitz des Mr. Thomas Du Boulay auf West-Lawn bei Sandgate in der englischen Grafschaft Kent. Dasselbe hat allerdings nur den dritten Theil der Größe des Bologneser Gemäldes, welches 7 Fuß 3 Zoll hoch und 4 Fuß 6 Zoll breit ist; gerade aus diesem Grunde aber würde es sich nur um so besser als Grundlage zur Anfertigung eines Kupferstiches, der ganz in derselben Größe gehalten werden könnte, eignen; ja ich gehe so weit zu glauben, daß erst durch einen Stich, welcher dieses Bild genau und mit Feinheit wiedergäbe, das Rafael'sche Original zu allgemeinem Verständniß und und zu allgemeiner Würdigung gebracht werden dürfte. Jedenfalls müßte ein guter Stich nach dem Bilde des Mr. Du Boulay alle bis jetzt vorhandenen Stiche der „Cäcilia" völlig todt machen eine Behauptung, die ich in Folgendem näher zu erläutern suchen will.

Es gehörte dasselbe einem sehr alten Manne Namens Landucci, der um 1855 in Florenz gestorben ist. Derselbe hatte zwei Söhne, und als Mr. Du Boulay, der längere Zeit in Florenz gelebt und dort Kunstschätze aequirirt hat, die erste Nachricht von dem Bilde empfing, wurde ihm gesagt, der alte Landucci habe sein Vermögen diesen Söhnen gemeinschaftlich vermacht, der Eine derselben sei aber blödsinnig. Von dem Andern kaufte Mr. Du Boulay bald nach des Vaters Tode das Bild; möglicherweise hat jener den Umstand der nicht völligen Zurechnungsfähigkeit des Bruders dazu benutzt, um einen Schatz zu Gelde zu machen, der nach des Vaters Willen nie zum Verkauf kommen sollte. Ein Mysterium hat jedenfalls über demselben stets geschwebt, und auch schon vor dem Du Boulay'schen Ankaufe muß ein undurchdringliches Dunkel hinsichtlich des Bildes, seiner Entstehung und Geschichte geherrscht haben; denn nicht eine Seele in Florenz hatte es jemals gesehen, oder davon gehört. Alle Nachforschungen des Käufers über den Erwerb des Gemäldes durch die Landucci sind fruchtlos gewesen; er stellte nur so viel fest, daß die Familie aus Peseia bei Lucca stamme und nicht zu den Nobili gehöre. Uebrigens ging auch Mr. Du Boulay bei seinem Kaufe vorsichtig zu Werke und sorgte namentlich dafür, daß derselbe geheim blieb, bis er seinen Schatz glücklich nach England transportirt hatte, weil er fürchtete, daß beim Bekanntwerden der Sache ein Ausfuhrverbot Seitens der Behörde erfolgen möchte. Da, wie schon gesagt, Passavant das Gemälde entschieden nicht gekannt hat, so erscheint es doppelt überraschend, wie sehr dasselbe seiner ganz und gar nicht zutreffenden Schilderung des Bologneser Bildes (II. S. 180 ff.) und überhaupt seiner allgemeinen Darstellung von den spezifischen Vorzügen des Rafael'schen Genius entspricht. Alles, was nicht blos Passavant, sondern auch andere Kenner Rafael's als die Hauptmomente anführen, durch welche er sich von sämmtlichen übrigen Malern unterscheidet, tritt in dem Du Boulay'schen Bilde mit besonderer Kraft und

*

Schönheit hervor, jedenfalls in weit höherem Maße, als dies auf dem verunstalteten Bologneser Originale der Fall ist. Was Rafael an tiefer, rührender Empfindung, Großartigkeit der Auffassung und Anmuth der Ausführung besaß, es kommt auf dem Gemälde von West-Lawn zur Erscheinung. Mr. Du Boulay selbst war dreimal in Bologna, um die Verschiedenheiten seines Bildes und des dortigen durch Gegenüberstellung beider auf das genaueste zu konstatiren; er vermag hiernach zum wenigsten 50 wesentliche Differenzpunkte namhaft zu machen, die alle zum Vortheil seines Gemäldes ausschlagen. Auch lebt er persönlich der Ueberzeugung, daß ihm nicht eine einzige Stelle wird nachgewiesen werden können, wo das heutige Bologneser Bild das seinige etwa überträfe; denn selbst hinsichtlich des Kolorits sind die Unvollkommenheiten des ersteren auf dem letzteren durchgehends vermieden, die Farben sind hier nirgends nachgedunkelt und fließen nirgends mit der Grundirung zusammen. Licht und Schatten treten auf das prägnanteste hervor; jede Linie erscheint so klar und bestimmt, daß auch aus diesem Grunde ein guter Kupferstecher, der ein scharfes Auge mit einer geübten Hand verbände, ohne allen Zweifel nach dem englischen Bilde mit Leichtigkeit einen Stich müßte anfertigen können, der die immense Verschiedenheit beider Gemälde ins hellste Licht stellen würde.

Die Differenzen sind nämlich universelle und verbreiten sich gleichmäßig über alle Theile des Bildes. Ein Hauptunterschied tritt zunächst im Ausdruck sämmtlicher Köpfe auf, und ich glaube selbst mit Bezug auf den des h. Augustinus nicht, daß man wird sagen können, der Ausdruck des Originals sei verfehlt, da es eben ein ganz anderer und offenbar ein absichtlich anderer Gesichtsausdruck ist, der uns auf dem Du Boulay'schen Gemälde entgegentritt. Die Köpfe haben hier, was sich auf den ersten Blick erweist, viel mehr individuelles Leben, als in Bologna; sie erscheinen wie Porträts, welche der Situation angepaßt sind. Der Bischof ähnelt dem San Sisto der Dresdner Madonna, an den bei der Bologneser Darstellung nichts erinnert; in dem Johannes lassen sich die Züge von Rafael selbst, in dem Paulus die des Michel Angelo erkennen, was denn auch ganz mit Passavant's richtiger Bemerkung harmonirt, daß Rafael in seiner spätern Zeit alle seine Köpfe ganz vorzugsweise zu individualisiren liebte. Ferner ist in dem Du Boulay'schen Bilde eine weit detaillirtere Ausführung sichtbar, als auf dem Bologneser in seinem dermaligen Zustande. Die vordere Verzierung des Kleides der heil. Cäcilia ist z. B. auf dem letzteren von geradezu wehethuender Rohheit und völlig werthloser Zeichnung, während auf jenem Gemälde gerade in diesem Punkte eine so exquisite Feinheit und Grazie herrscht, daß es fast unmöglich erscheint, die Linien zu copiren, ohne die Freiheit und Anmuth der Ausführung dabei einzubüßen. Gänzlich verschieden sind ferner an der Gestalt der Cäcilia der Gürtel, der in Bologna auffallend steife Haarknoten auf dem Haupte der Heiligen, die kreuzförmige Brosche und vor Allem der Gesichtsausdruck. Selbst Nebendinge, wie z. B. die am Boden liegenden musikalischen Instrumente, die Vase, welche die heil. Magdalena in der Hand hält u. A. m. sind auf dem englischen Bilde von der allerfeinsten und sorgfältigsten Ausführung, das Salbengefäß, das in Bologna ganz grob und unklar gemalt ist, kann man nach der anderen Darstellung eines Benvenuto Cellini für würdig erklären.

Ueber den auffallenden Unterschied im Kolorit muß auch noch ein Wort gesagt werden. Ganz abgesehen davon, daß die Farben an sich auf beiden Bildern nicht überall übereinstimmen, so sind sie durchgehends viel reicher auf dem Du Boulay'schen Bilde; der in Bologna blauschwarz verschmierte Himmel hat hier einen von der meisterhaft ausgeführten Engelsglorie ausgehenden und sich in den zartesten Nuancen abtönenden goldenen (nicht gelben) Ton, der sich auch über die fünf Hauptfiguren noch verbreitet. Gold ist an acht Stellen angebracht, in dem Haar der Cäcilia, an ihrem Gürtel u. s. w. Das Roth, Gelb, Blau, Lila und Grün der Gewänder ist prachtvoll, von einem Nachdunkeln, wie gesagt, auch nicht an einer einzigen Stelle die Rede. Das Haar des Paulus erscheint in West-Lawn dunkelbraun, in Bologna schwarz, der Rock des Johannes lavendelfarbig, so daß derselbe zwischen dem Kleide der Cäcilia und dem des Paulus, welche beide dunkel gehalten sind, sehr licht hervorsticht. Einer der musicirenden Engel ist in Bologna gänzlich mißglückt, wie denn überhaupt alle Engel beinahe an die Karicatur anstreifen; ganz das Gegentheil auf dem englischen Bilde, wo gerade diese himmlische Gruppe von echt Rafael'scher Schönheit ist. Man vergleiche ferner die Linien der faltenreichen Gewandung, welche die linke Hüfte der Magdalena umschließt; in Bologna bauscht sich das Kleid hier zu den unschönsten Falten auf, während es dort in den harmonisch-malerischesten Linien herabfließt. Man vergleiche ferner den leichten Schatten sowohl, als die Falten der Draperie weiter

unten, welche das Knie und Unterbein derselben Figur bedecken; man vergleiche die Conturen, die Hals und Büste der Magdalena begrenzen, die Linien ihres Kopfputzes, welch ein klar in die Augen springender Unterschied überall!

Auch die Halslinie der Cäcilia auf der rechten Seite vom Beschauer aus betrachtet, hat in West-Lawn eine Weichheit und Anmuth, die in Bologna gänzlich fehlt. Der äußere Kontour ihres rechten Armes (des linken vom Beschauer), wie wulstig erscheint er auf dem Original und in allen Stichen nach dem Bologneser Bilde, wie unvergleichlich zart dagegen auf dem Gemälde des Mr. Du Boulay! Ebenso sind auch die Linien der Draperie, welche die rechte Hüfte der Cäcilie bedeckt, von den steifen Bologneser Falten an dieser Stelle ganz verschieden. Dort dienen sie, wie bei Rafael immer, nur dazu, die Formen des darunter befindlichen schönen Körpers harmonisch zu begleiten, hier sind sie völlig nichtssagend. Vor Allem aber verdient die höchste Beachtung die prachtvolle Gestalt des Paulus auf dem West-Lawner Bilde. Man betrachte das majestätische Wogen und Fluthen der Hauptlinien in der Gewandung des mächtigen Apostels und halte sie zusammen mit der Stellung des letzteren. Welch' einen Eindruck der Erhabenheit macht dies! In Bologna dagegen und auf allen Stichen hängt das Costüm auf dem Apostel wie ein Rock auf dem andern; sollte man hier nach der Gewandung auf die dadurch bedeckte Figur schließen, so müßte man sagen: Paulus stehe wie eine Mumie kerzengerade in seinem Rocke drin. Seine Augen sind überdies in Bologna halb geschlossen, während auf dem Du Boulay'schen Bilde sich gerade in den Augen des Apostels, sowie nicht minder in seiner ganzen Attitüde, eine durchaus imposante Darstellung des Versunkenseins in tiefste Reflexion offenbart: das Auge ist offen, aber trotzdem sieht Paulus nichts, was außer ihm vorgeht; so ganz in sich gekehrt steht er da.

Der kleine Theil von dem Stabe des h. Augustinus, welcher unter dem rechten Arme desselben und oberhalb des linken Aermels der heil. Cäcilia gesehen wird, ist in Bologna rund, wie alle anderen Theile des Stabes; auf dem englischen Bilde dagegen ist er viereckig (und zwar hat gerade nur dieser Theil des Stabes die viereckige Form) und auf diesem Stücke erblickt man deutlich, den Stab genau in zwei gleiche Theile theilend, ein römisches R. und unter demselben ein ebensolches S. mit einem ganz leichten Trennungsstrich in der Mitte. Die Buchstaben sind nicht mehr ganz vollständig sichtbar, sondern bloß noch Theile davon, nichtsdestoweniger aber, wenn man sie gerade an der Stelle sucht, wo sie sich befinden, durch die Loupe ganz klar zu erkennen. Es wird dieser Umstand vom Besitzer des Bildes nicht etwa als ein solcher angesehen, der für den Werth und das Interesse des letzteren einen besonders zwingenden Beweis darzubieten vermöchte; nichtsdestoweniger aber fällt es doch auch schwer anzunehmen, daß diese leichten Striche lediglich aus Zufall dahin gekommen seien, und schlechterdings nichts bedeuten. Denn welcher Betrüger würde diese Initialen gerade dahin setzen, wo er fast sicher sein kann, daß Niemand sie entdeckt? Mr. Du Boulay besaß das Bild jahrelang und hatte es mit einer großen Anzahl von Freunden auf das genaueste durchmustert, in der Absicht, irgend ein Zeichen eines Autornamens darauf zu entdecken, aber vergeblich. Endlich las er zufällig bei Lanzi die Notiz, daß ein italienischer Sachverständiger am Stabe des Josef auf einem Bilde, welches als ein echter Rafael allgemein anerkannt sei, des Meisters Initialien R. S. in Miniatur-Lettern gefunden habe. Dies erst ließ ihn den Stab des Bischofs näher untersuchen und endlich, aber auch jetzt nur nach vieler Mühe, die gedachten Lettern mit Hilfe des Vergrößerungsglases finden.

Nach dem Gesagten möchte es zweifellos sein, daß das Du Boulay'sche Bild von dem Bologneser, wie es heute ist, nicht kopirt worden sein kann, denn welchem Kopisten sollte es gelingen, eine Idee zur Vollendung herauszuarbeiten, die auf einem von Rafael selbst gemalten, aber später von Anderen verdorbenen Bilde nur noch sehr getrübt sichtbar wird. Ebenso wenig läßt sich annehmen, daß jenes Gemälde etwa vor dem Bologneser von Rafael selbst vollendet sein sollte, und irgend einer seiner Schüler darnach das Bild schlecht copirt habe; denn erstlich wissen wir genau, daß Rafael dieses unsterbliche Werk selbst gemalt und nachdem es 1513 durch den Kardinal Lorenzo Pucci von Santi Quattro für seine Nichte Elena Duglioni del Oglio bei ihm bestellt worden, 1516 an seinen Freund Francesco Francia zur Aufstellung als Altarblatt in einer Kapelle der Kirche S. Giovanni in Monte bei Bologna gesendet hat; dann aber — wie sollte ein kopirender Schüler Rafael's die Kontouren und namentlich auch die Farben des Originals so ungenau und geradezu falsch haben wiedergeben können, zumal doch jedenfalls angenommen werden müßte, daß Rafael, wenn er das Bild nicht selbst gemalt, doch wenigstens dessen Ausführung im Großen

auf das sorgfältigste überwacht haben würde. Gewagt bleibt endlich auch die Supposition, daß keines der beiden Bilder eine Kopie des andern sei, daß man vielmehr in beiden, von verschiedener Hand ausgeführten Darstellungen eines und desselben Gegenstandes nach ein- und derselben vielleicht flüchtigen Skizze zu betrachten habe, wobei dann angenommen werden müßte, Rafael habe an dem West-Lawner Bilde mehr selbst Hand angelegt, als an dem Bologneser, vielleicht gar nach Vollendung dieses letzteren das zweite kleinere Bild entweder ganz allein selbst gemalt, oder doch mit eigener Hand vollendet und korrigirt, was irgend ein Anderer begonnen. Die Spur einer solchen Korrektur zeigt sich allerdings noch ziemlich deutlich an dem oberen Haarknoten der Cäcilia, der dadurch erst in seine jetzige, so überaus elegante, von dem Bologneser ganz und gar abweichende Form gebracht worden zu sein scheint. In allen diesen Deutungen liegt aber augenscheinlich etwas Gezwungenes. Was mich betrifft, so vermag ich überdies in Folge der mir mangelnden technischen Kenntnisse nicht zu behaupten, daß in der Manier der Malerei eine Probe für Rafael's persönlichen Antheil an der Ausführung des Du Boulay'schen Bildes zu finden sei; nur daß des Meisters Seele, die vielleicht noch beredter spricht als seine Hand, in demselben liege, und zwar in höherem Grade, als dies auf dem Bologneser Gemälde der Fall ist, das möchte ich, bis ich eines Bessern belehrt worden, mit dem Besitzer für ausgemacht halten. Die Präcision und Grazie jeder Linie, die Einfachheit und Noblesse der Attituden und des Ausdrucks aller Gesichter stellen Rafael's Genius auf dem fraglichen Bilde in ein so helles Licht, daß dessen Werth bei dem traurigen Zustande des Bologneser Originals und der Unzugänglichkeit der als trefflich anzuerkennenden Kopie des Guido Reni in Rom jedenfalls allgemeinere Anerkennung verdient, mag das Gemälde nun von Rafael selbst gemalt oder nur Kopie eines Andern sein. Sir Charles Eastlake in London und Dr. Waagen in Berlin, die es gesehen, haben bei aller Anerkennung seiner Schönheit einen echten Rafael nicht darin erblicken wollen, der Erstere nicht, weil er, als Mr. Du Boulay ihm mehrere der nach dem Bologneser Originale gefertigten Stiche zur Vergleichung vorhielt, und sogar eine Kopie in Oel, die er in Bologna unter seiner eigenen Ueberwachung hat anfertigen lassen, daneben stellte, nicht anerkennen mochte, daß irgend ein Stich, geschweige denn eine Kopie das Bologneser Original ganz getreu wiedergebe. Dies wird man allerdings um so entschiedener annehmen müssen, als merkwürdiger, ja fast unerklärlicher Weise alle Stiche aus der Zeit vor 1803 die Unschönheiten gleichfalls mit mehr oder weniger großer Uebereinstimmung wiedergeben, die man heute auf dem Bologneser Bilde zu beklagen hat. Der häßliche Haarknoten der Cäcilia, die Mängel des Faltenwurfes am Gewande des Paulus und der Magdalena, die dürftigen Engel — Alles findet sich bei Strange und Andern gerade so, wie man es heute in Bologna schmerzlich gewahrt, so daß in der That nur die Annahme übrigbleibt, der Pariser Restaurateur habe bei seiner Arbeit Strange und vielleicht noch andere ältere Stiche zu Hilfe genommen, und auf diese Weise die Fehler desselben auf das Original übertragen. Von dem Funde der Initialen war, als Eastlake das Bild sah, noch nichts bekannt. Dr. Waagen aber meinte, man wisse ganz genau, welche Bilder Rafael zu der Zeit, als die Bologneser Cäcilia entstanden, gemalt, und daß er diesen Gegenstand zweimal nicht dargestellt habe. Abgesehen nun aber davon, daß Rafael bekanntlich ein Diarium über seine Werke nicht hinterlassen hat, so bleibt mir immer der Umstand noch auffällig, daß bis jetzt Niemand unter den gewiegten Kunstrichtern mit rechter Schärfe über die so ganz klar am Tage liegenden Verballhornungen des Bologneser Bildes sich ausgesprochen hat, daß vielmehr immer noch Passavant's enthusiastischer Lobgesang nachgebetet wird, das Bild sei auch heute noch in Bezug des Kolorits eines der herrlichsten von Rafael's Hand, es herrsche eine bewunderungswürdige Harmonie, Pracht und Gluth der Farben darin, die Schönheit aller Formen und die Tiefe des Ausdrucks aller Köpfe seien unübertroffen. „Ist je in einem Kunstwerk eine verklärte Menschheit dargestellt worden, so ist es in diesem Bilde! — Nur Rafael's „Cäcilia" erhebt zu göttlichem Glühen" (s. Passavant, I, 255). Daß Alles dies auf des Gemäldes Zustand vor 1803 vortrefflich passe, leugnen wir gewiß nicht; aber auch noch auf das, was wir heute sehen?! Meines Erachtens muß man Rafael wenig lieben und durchdrungen haben, um solches behaupten zu können; oder aber man muß, was gewiß von begeisterten Kunstjüngern, die jedoch keine kritische Schärfe des Urtheils besitzen, auch häufig genug geschieht, mit gläubiger Begeisterung Dinge hineinlegen, die wirklich nicht mehr darin sind, Rafael aus dem Bilde heraussehen, obwohl er in Wahrheit darin fast aller Orten durch plumpe Hand verwischt worden ist. Wird man sich aber erst zur Anerkennung dieser

freilich höchst traurigen Wahrheit entschließen, dann müssen nothwendiger Weise die Darstellungen in S. Luigi de' Francesi und in West-Lawn an Interesse ungemein gewinnen. Der bekannte Kunsthändler Colnaghi in London theilte vor einiger Zeit dem Mr. Du Boulay mit, daß er eine sehr schöne Kopie des Bologneser Bildes auf Elfenbein besitze. Du Boulay sah sie und fürchtete in der That, beim ersten überraschenden Anblick des Miniaturbildes, sein Gemälde möchte dieser wundervollen Kopie gegenüber doch am Ende nicht Stich halten. Allein, als er nun wirklich sein Gemälde dem Elfenbeinbilde zur Seite stellte, da mußte selbst Colnaghi, wenn auch widerwillig, den Vorrang des ersteren in jeder Hinsicht zugeben.

Jedenfalls dürfte der Gegenstand genauerer Untersuchung und einer strengen Kritik werth sein. Diese herauszufordern, ist der Zweck dieses Aufsatzes. Der echte edle Ehrgeiz des Sammlers und Kunstfreundes scheut keine Recension, sein einziges Streben geht vielmehr dahin, durch kompetente Richter mit stichhaltigen Gründen davon überzeugt zu werden, daß er sich entweder in selbstgeschaffnen Illusionen bewegt, oder daß er einen Schatz besitzt, um den ihn alle Welt zu beneiden Ursache hat. Um das Bild den deutschen Kunstkritikern vorzustellen, habe ich Mr. Du Boulay bewogen, es nach Leipzig zu schicken, wo es durch die gütige Vermittlung des Kustoden Hrn. v. Zahn im städtischen Museum auf längere Zeit ausgestellt worden ist. Möchten recht viele Kopien aller Art, Oelbilder, Stiche ꝛc. nach dem Bologneser Bilde dem bisher unbekannten Gemälde gegenübergestellt werden; denn nur so wird der Beweis zu liefern sein, ob dasselbe alle anderen Darstellungen des Gegenstandes in Wahrheit übertrifft, oder ob es selbst hinter dem heutigen Zustande des Bologneser Originals zurücksteht. Müßte die letztere Alternative verneint werden, dann würde allerdings noch die zweite, wichtigere Frage zu beantworten sein: ist es ein echter Rafael oder eine Kopie, und wenn eine solche, aus welcher Zeit und von welcher Hand stammt dieselbe?*)

*) Wir haben dem obigen Aufsatze des geschätzten Hrn. Mitarbeiters um so bereitwilliger Aufnahme gewährt, als es demselben ja keineswegs um Entscheidung, sondern zunächst um Anregung der gewiß eben so schwierigen als interessanten Frage zu thun ist. In der nächsten Nr. bringen wir das Urtheil eines künstlerischen Fachmannes über Mr. Du Boulay's Bild. Es wäre höchst erwünscht, wenn auch die gelehrten Autoritäten, vor Allem Waagen und Eastlake, sich über die Bedeutung desselben öffentlich aussprechen wollten. A. d. R.

Zur Erinnerung
an Marie Ellenrieder, badische Hofmalerin,

geb. in Konstanz den 20. März 1791, gest. in Konstanz den 5. Juni 1863.

Von **Fr. Pecht.**

Die deutsche Kunstgeschichte ist nicht so reich an bedeutenden Frauen, als die französische oder italienische. Neben Erwin v. Steinbach's Tochter und van Eyck's Schwester glänzte Angelika Kaufmann lange ziemlich allein und vielleicht allzu überschätzt am deutschen Kunsthimmel. Nahezu dieselbe Gegend, in der diese das Licht der Welt erblickte, war auch die geliebte Heimat einer Künstlerin, deren Name in den letzten zwei Jahrzehnten allmälig in den Hintergrund getreten ist, nachdem er einst hochgefeiert in ganz Deutschland war. Er war es mit Recht. Marie Ellenrieder dürfte, Alles in Allem gewogen, die bedeutendste deutsche Künstlerin der modernen Zeit gewesen und ihrer berühmteren Vorgängerin Angelika bei Weitem vorzuziehen sein. Wenn dies nicht so allgemein anerkannt ist, als es wohl sollte, so liegt die Hauptschuld daran wohl in der stillen Zurückgezogenheit der Künstlerin, die seit 1840, wo sie von einer zweiten Reise nach Italien zurückkehrte, nie mehr zu bewegen war, die kleine Heimatstadt zu verlassen oder auch nur ihre Bilder auf Ausstellungen zu geben. Dort aber an der Stätte, wo sie geboren war, schaffte sie mit unermüdlichem Fleiße fort und fort bis zu ihrem Tode, mit einer Weihe und liebevollen Innigkeit, die ihr Bild jedem unvergeßlich machen werden, der Gelegenheit hatte, sie in ihrer Werkstatt zu besuchen. Man erhielt dort ganz das Bild einer Heiligen, wenn die hohe schlanke Figur mit den von großer ehemaliger Schönheit erzählenden Zügen, der blassen bis zur Durchsichtigkeit feinen Haut, den tiefen, leuchtenden, dunkeln Augen voll geistathmender Milde und schwärmerischer Begeisterung auf den Eintretenden zukam und ihm die edelgeformte kleine Hand bot. Es war etwas ekstatisches in ihrem Ausdruck, was übrigens auch nicht entfernt an's Krankhafte grenzte, denn es war aus eben so viel Inspiration des künstlerischen Talents, der ewig regen Schaffenslust als der echtesten und reinsten Frömmigkeit zusammengesetzt, die ihr Lebenselement, der Grundzug ihres Charakters war. Dafür umwehte sie eine Atmosphäre der Reinheit und Jungfräulichkeit, wie sie mir und vielen Andern im Leben nicht wieder entgegengetreten ist, und jedem den Eindruck der echten Beseligung, des tiefsten inneren Friedens, einer mit edlem

Stolze gegen alles Unreine gewaffneten und doch demüthigen Natur machte. Dieser keusche Adel, die tiefe, fromme, kindlich gläubige Hingebung an das Unendliche, das Ahnungs- und Weihevolle sind denn auch das werthvollste Element ihrer Produktion. Die Darstellung dieser seltenen Eigenschaften ist ihr fast immer, manchmal aber in einem Grade gelungen, der ihre Arbeiten an Werth neben das Beste stellt, was der deutschen Kunst in dieser Richtung gelungen, ihnen eine ganz spezifische Bedeutung gibt, die der flachen, inhaltslosen, süßlichen Gefälligkeit der Angelika Kaufmann meines Erachtens ganz abgeht. Es liegt in der Natur der Sache, daß Frauen und Kinder die besten Träger dieser Empfindungen sind, und daher auch ihr am Besten gelangen; sie war aber der künstlerischen Formengebung, der Stylisirung, des Kolorits in einem Grade Meister, daß viele ihrer Produktionen durch diese Vereinigung, wie gesagt, einen ganz absoluten Werth haben und ihn behalten werden, so lange es noch ein Echo für Empfindungen in der Welt gibt.

Einer bemittelten Bürgersfamilie angehörig, kam Marie schon im Jahre 1813 nach München, wo sie im Hause des damaligen Akademie-Direktors Langer Aufnahme fand und unter seiner Leitung an der Akademie ihre Studien machte und bis 1820 blieb. Mehrere religiöse Bilder im Langer'schen akademischen Style, obwohl bereits tiefer und seelenvoller, sowie auffallend schön kolorirt, waren die Frucht dieses Aufenthaltes, so eine lebensgroße Madonna in trono mit anbetenden Kindern, ein heiliger Bischof ꝛc., welche in die Kirche nach Ichenhausen kamen. Ebenso stammen eine Anzahl meisterhafter Radirungen im Style des Rembrandt und treffliche Studienköpfe aus dieser Periode.

1822 ging sie zum ersten Male nach Italien, wo sie in Rom ihre bisherige Manier ganz aufgab und sich eng an Overbeck anschloß. Die schönste Frucht dieser Reise ist eine lebensgroße Madonna mit dem Kinde an der Hand, die aus dem Himmel heraustritt, 1824. Es ist eine Leistung von solcher Hoheit und Reinheit der Empfindung, so edler Formenstrenge und ganz besonders einer solchen Gluth und Milde des Kolorits, wie sie Overbeck selbst niemals erreicht hat, dessen Farbe leblos und hart daneben erscheint. Marie Ellenrieder zeigt sich der Handhabung des Helldunkels, der feinen Karnation, der Farbenzusammenstellung darin in einem Grade Meister, wie es um jene frühe Periode neudeutscher Kunst Niemandem unseres Wissens gelungen ist. Es war ihr nicht möglich, sich von dem Bilde zu trennen, sie verkaufte es nicht, sondern behielt es; eine gleichgroße Kopie desselben kam aber nach Stuttgart. Das Original hat sie mit vielen andern Bildern testamentarisch zum Verkauf und den Erlös für die Armen bestimmt.

Zurückgekehrt, malte sie nun von größeren Bildern eine Himmelfahrt Christi für Ortenberg im Badischen, dann eine Steinigung des Stephanus, kolossal mit 18 bis 20 Figuren für den Hochaltar der kath. Kirche in Carlsruhe, 1827, und viele andere kleinere Bilder, auch eine Anzahl vortrefflicher Porträts. 1834 entstand das Pendant zu jener ersten Madonna, eine Mutter Gottes im Rosenhag, in der Galerie zu Carlsruhe. Tritt in jenem Bilde mehr die jungfräuliche Heiligkeit, die Himmelskönigin heraus, so auf diesem die Verklärung der Mutterwürde. Vielleicht noch schöner gemalt als jenes erste, wird es Niemand ohne tiefe Rührung ansehen können. Ich wüßte, offen gestanden, auch heute noch keinen Meister, der diesen beiden Bildern eine ähnliche und in Bezug auf Reinheit des Ausdrucks und Schönheit des Kolorits werthvollere Leistung irgendwie entgegenzusetzen hätte. Unstreitig sind diese beiden Bilder die Glanzpunkte ihrer Leistungen; indeß reihte sie denselben noch eine große Menge anderer an, die alle mehr oder weniger dieselben Eigenschaften zeigen. So ein Johannes d. Evang., 1826—1827, eine Felicitas und ihre Söhne, im Besitze der Königin von England, der zwölfjährige Jesus, St. Antonius, die h. Cäcilia, Jesus der Kinderfreund in der Spitalkirche in Konstanz ꝛc. ꝛc. 1838—1840 brachte sie wieder in Italien zu, wo sie Studien für einen göttlichen Kinderfreund, ein großes Bild für die Gräfin Langenstein u. A. machte. Heimgekehrt, verließ sie die Vaterstadt nie mehr auf längere Zeit, wo sie denn auch trotz ihres hohen Alters fortwährend auf's rüstigste thätig war, bis sie der Tod erreichte.

Von dem Grundsatze ausgehend, „daß man Gott auch öffentlich bekennen müsse, da er diejenigen, die ihn verleugneten, am Tage des Gerichts auch wieder verleugnen werde," war sie durch keine Vorstellungen zu bewegen, ihre Gänge zur Kirche jeden Morgen früh, selbst im furchtbarsten Winterwetter auszusetzen, obwohl sie schon lange an Gicht litt. Diese raffte sie denn auch nach einem solchen Gange rasch dahin. Sie ward recht eigentlich ein Opfer ihrer Frömmigkeit. Möchte es Jedem gelingen, so fruchtbar, rein und selig zu leben, so muthvoll für seine Ueberzeugung zu sterben, wie sie!

Karl Rahl.

Von **Fr. Hottner.**

(Schluß.)

Inzwischen hatte Rahl auf Hansen's Veranlassung eine Skizze der Kulturgeschichte Griechenlands in Friesform für die von Hansen erbaute Universität in Athen entworfen. Die feierliche Grundsteinlegung der Akademie der Wissenschaften in Athen, die der König selbst celebrirte, bot Gelegenheit zur Ausführung dieser Skizze. Rahl war damals in Athen, um den König und die Königin zu malen. Baron Sina kam eben dahin und schenkte den Athenern aus Anlaß der Feierlichkeit eine bedeutende Summe, über welche zu verfügen er der Bürgerschaft anheimstellte. Diese einigte sich in dem Beschlusse, daß die Summe zur Ausführung der Entwürfe Rahl's in den Arkaden des Universitätsgebäudes verwendet werden solle. Darauf hin bestellte Baron Sina das Werk, das heute in der sorgsam ausgeführten Farbenskizze ganz, und in den Kartons zum größten Theile vollendet ist.

Der Fries besteht aus drei großen Abtheilungen: aus einem Mittelfelde im Portikus mit der symbolischen Darstellung der Wissenschaften, welche an der Universität gelehrt werden, dann aus zwei Seitenstreifen mit der Kulturgeschichte des hellenischen Volkes, wozu noch zwei schmale Ergänzungsbilder in den beiden vorspringenden Flügeln kommen.

Auf einem antiken Throne mit Löwenlehnen, die byzantinische Krone auf dem Haupte, sitzt der König inmitten des ersteren Feldes und ladet die Wissenschaften zu sich heran. Zu seinen Füßen zwei Genien, welche das Gründungs- und Eröffnungsjahr der Universität auf eherne Tafeln zeichnen. — Zur Linken tritt hin vor den König zuvörderst die Philosophie, das Haupt von einer Strahlenglorie umgeben, mit Begeisterung ihre Lehre verkündend. Ihr folgen die Geschichte, die Verkünderin von Wohl und Weh der auf- und niedersteigenden Geschlechter, begleitet von ihrer Schwester, der Alterthumskunde, die ein antikes Gefäß in der Hand trägt, dann die kalkulirende Mathematik mit dem aufgezeichneten Schatz ihres Wissens, und endlich die bekränzte Poesie und Rhetorik. — Zur Rechten gewahrt man zunächst die drei anderen Fakultäten, die strenge Rechtswissenschaft mit Schwert und Wage, die der König am Arme faßt und zu sich heranzieht; dann die Medizin mit dem Sinnbilde der Genesung und Gesundheit, der Schlange, die sie aus der Schale tränkt; ferner die Theologie, in ihren weiten Mantel gehüllt, mit dem Kreuzesstabe und dem Evangelium. Im Gefolge befinden sich die Astronomie mit der Himmelskugel und die Naturwissenschaft mit einer Zeichnungsrolle und einer kleinen Bildsäule der Diana von Ephesus in den Händen.

Links von dieser für die Halle des Centralbaues bestimmten Gruppe beginnt nun Rahl die Entwicklungsgeschichte der Wissenschaften mit einem Bilde aus der alten mythischen Zeit, mit dem Vater des Menschengeschlechts Prometheus, der gegen Zeus' Rathschluß seinen hilflosen Lieblingen das Feuer vom Himmel bringt, für welche Wohlthat der Frevler, an den Kaukasus geschmiedet, büßen mußte, bis Herakles den unersättlichen Geier erlegte. Darauf folgt der erste Gesetzgeber und weise Begründer eines geordneten Staats- und Gemeindelebens, Minos von Kreta, dargestellt als Herrscher und Richter, der einen Mann gebunden zum Tode führen läßt, weil er einem Weibe Gewalt angethan, das mit ihrem Kinde klagend vor dem Könige kniet. Dieser Gruppe reiht sich an der erste Theologe des Volkes, der Sänger des Heldenkampfes um den Besitz des schönsten Weibes und der Irrfahrten und Drangsale von Laërtes Sohn. Homer ist dargestellt sitzend und bekränzt, mit der Lyra in der Hand, das Volk für das Heldenthum begeisternd. Der Hirt, der Künstler und Handwerker, und ein Knabe, der die Gesänge aufzeichnet, gruppiren sich auf der einen Seite um den Heros der epischen Kunst; auf der andern steht eine Jünglingsgestalt, schön wie Achill, nackt, mit Helm und Lanze bewaffnet, an der Seite seines gerüsteten Freundes. Zu seinen Füßen ein Weib mit dem Kinde an der Brust, lauschend den begeisternden Worten, welches Motiv anzudeuten scheint, daß die Säuglinge schon mit der Muttermilch jenen Heldengeist getrunken, der in dem Blüthenalter des Hellenenthums alle Schichten des Volkes durchdrang. — Es folgt der größte Philosoph Großgriechenlands und Lehrer der Seelenwanderung, Pythagoras von Samos, in seinem Geleite der erste der griechischen Weisen, Thales von Milet. Die nächste Gruppe bildet Hippokrates, der auf dem Markte zu Athen die Kranken zu heilen pflegte. In nachdenkender Stellung auf seinen Stab gestützt, betrachtet er einen Kranken, der auf einer Bahre vor ihn hingestellt wurde, und der sich mit Hilfe seines Sohnes zu erheben sucht. Eine Frau kniet, um Hilfe bittend, vor dem Weisen. Im Hintergrunde erscheinen noch drei Frauengestalten mit flehender Geberde. — Die nun folgende Gruppe

ist besonders schön und ausdrucksvoll. Mit nur sechs Figuren hat der Künstler das Solon'sche Zeitalter treffend charakterisirt. Solon, der die Griechen schwören ließ, seine Gesetze nur bis zu seiner Heimkehr zu beachten, und sich dann freiwillig und für immer aus dem Vaterlande verbannte, Solon steht vor der Säule, auf der seine Gesetze eingegraben sind, und fordert von den Griechen den Schwur. Vor ihm knien ein alter Mann und ein Knabe und schwören. Hinter diesen stehen einträchtig nebeneinander der Sieger bei Marathon, der Held von Salamis und Aristides der Gerechte, die Hand zum feierlichen Schwur ausgestreckt. Rahl hat auf der Gesetzes-Säule die Vorschrift Solons deutlich gemacht: „Wer bei einem Volksaufstande nicht Partei nimmt, sei ehrlos."

Zur Rechten des Centralbaues beginnt Rahl mit dem Vater der Geschichte, mit Herodot, der zu Olympia seine Geschichte vorträgt. Er zeigt den Historiker auf erhöhtem Stuhle, von Klio begleitet, von Nike gekrönt. Vor ihm seine Schüler und Nachfolger, der Führer der Zehntausend, Xenophon, mit Diagoras, dann der Knabe Thukydides, der an einen Sitz gelehnt, aufmerksam dem Vortrage des Meisters lauscht; hinter ihm zwei olympische Sieger im Wettlauf und im Wagenrennen. — Hierauf geht der Künstler zum goldenen Zeitalter Griechenlands über, zur Perikleischen Epoche zwischen den Perserseigen und dem verhängnißvollen Bürgerkriege, der die Kraft und den Freiheitssinn des Volkes brach. Auf künstlich gefügtem, thronartigem Stuhle sitzt in traulicher Eintracht mit der schönen Aspasia der glückliche Regent der Republik, Perikles, neben ihm bescheiden im Hintergrunde der weise und heldenmüthige Gemahl der Xantippe. Diesem reiht sich an der Schöpfer des wunderbaren Zeusbildes zu Olympia und der Schutzgöttin seiner Vaterstadt, Phidias, und der Dichter der „Antigone", Sophokles. Inmitten steht Plato, die rothe Binde im Haar, mit erhobener Hand seine Lehre verkündend, hinter ihm Antisthenes, der Redner. Dem königlichen Paare gegenüber sitzt der Naturforscher Anaxagoras mit der Erdkugel in der Hand. Athens letzter, genialer und verderblicher Held, Alkibiades, lehnt sich über seinen Sessel und hört zerstreut auf die Lehren der weisen Männer.

Der Erbauer des Parthenon, Iktinus, und Polyklet, der Bildner, schließen diese Gruppe, hinter welcher man, ganz abgeschieden, den Erfinder der Schraube Archimedes gewahr wird, der auf niederem Stuhle, den Kopf in die Hand gestützt, über ein geometrisches Problem zu brüten scheint, dessen Figur er mit dem Zirkel auf den Boden zeichnet. Die Hauptgestalten dieser und der nächsten Gruppen, wie die der nächst vorangegangenen, sind bereits Porträts, welche der Künstler gewissenhaft alten Denkmälern entnommen hat.

Es folgt nun die Alexandrinische Zeit: Aristoteles, den der Künstler als Naturforscher und Anatomen darstellt, der an einem seeirten Vogel seinen Schülern die Einrichtung des thierischen Körpers erklärt; in seinem Gefolge befinden sich Alexander, Demetrius Phalareus, Theophrastus und Straton. Jenseits, und von der Gruppe abgewendet, erblickt man Demosthenes, der trauernd über den Fall des Vaterlandes in die Verbannung zieht.

Des letzten Aufflackerns griechischen Geistes vor dem gänzlichen Erlöschen wird in der letzten Gruppe gedacht Sie versinnlicht die Epoche der Nachblüthe in Alexandrien: Ptolemäus Philadelphus auf dem Throne, dem die Rollen der von ihm gegründeten Bibliothek übergeben werden. An seiner Seite der berühmte Hofdichter Theokritos, der Bibliothekar Eratosthenes und der Grammatiker Aristarchos. Damit schließt dieses kulturgeschichtliche Werk und hat nur noch einen Nachsatz an der Seitenwand des rechten Flügels. — Dort erscheint der heilige Mann, der, nachdem die Seele des Landes entwichen war, und die verarmten Götter ihre Heimat zu verlassen begannen, an der Bahre der schönen Riesenleiche das Zeichen der Erlösung aufgerichtet hat. Unter den vier Andächtigen, die auf dem Martte zu Athen vom h. Paulus das Evangelium empfangen, ist besonders eine edle Mannesgestalt bemerkenswerth, welche Baron Sina ähnlich ist.

Rahl's Geistesbildung, seine stets lebendige, nie ermattende Phantasie, die Fülle und Zeugungskraft seiner Ideen, die Gabe einfacher, klarer Charakteristik, sein Farben- und Formensinn, seine volle Herrschaft über die Darstellungsmittel, in Verbindung mit einer leidenschaftlichen Begeisterung für das herrliche Vaterland der Kunst, für das ganze schönheitstrunkene Hellenenthum lassen den Künstler vor Allen berufen erscheinen, ein solches Werk würdig zu vollbringen.

Das Gerücht hatte sich rasch der großartigen Schöpfung bemächtigt und trug die Nachricht von der kunsthistorischen Bedeutung dieser cyklischen Komposition in's Weite. Neugier und Interesse drängten nach dem schön gelegenen Atelier jenseits des Theresianums.

Einheimische und Fremde kamen und priesen das Werk. Je mehr Bewunderung dort niedergelegt wurde, desto mehr war jeder später Kommende beflissen, seinen Tribut nicht ärmlicher auszustatten.

Einmal fiel, ich weiß nicht mehr wann und von wem, die Bemerkung, daß der beschränkte Raum dem Künstler doch bei Ausführung eines solchen Werkes eine drückende Fessel sein möge. Dem erwiderte Rahl: „Die auch heute vorherrschende Tendenz, sich in der Kunst aller Bande zu entledigen, und der Glaube, durch schrankenlos willkürliches Gestalten sich von einem unberechtigten Zwang zu befreien, beruhen auf einer ganz unglücklichen Idee. Denn die Kraft und die Größe der Kunst kann durch Schrankenlosigkeit nichts gewinnen, sondern weit mehr durch Beschränkung. Formlosigkeit führt leicht zur Ideenlosigkeit, Weitschweifigkeit, Leerheit. Ein gegebenes Hinderniß ist oft besser, als unendliche Willkür. Darum ist der Künstler glücklich zu preisen, der einen bestimmten Gegenstand in einem bestimmten Raume darzustellen hat. Die größten und schönsten Kunstwerke aller Zeiten sind dadurch entstanden, daß den Künstlern diese beiden Bedingungen als Schranken gegeben waren. So lange der Styl der Griechen sich um bestimmte, klar ausgesprochene Zwecke und Räume bewegte, hat derselbe an Form, Tiefe und idealem Inhalt zugenommen. Als aber die Künste ihre volle Selbständigkeit und Separation erlangten, sind dieselben gleich in eine Sucht nach äußerlichem Reiz, nach gemachten Bewegungen verfallen, und sind durch übertriebene Wahrheits- und Schönheitsbestrebungen um ihre höchste Bedeutsamkeit und Wirkung gekommen. Gleiche Wandlungen hat die Kunst auch im Mittelalter erlebt. So lange den Künstlern eine Aufgabe für bestimmte Räume gegeben war, von den Werken des Giotto in Padua, Rom und Neapel und denen des Andrea Oreagna im Campo santo zu Pisa bis zu den Stanzen Rafael's, hat dieser Zwang heilsam gewirkt und dem schaffenden Geiste einen tiefen Ernst und ein hohes künstlerisches Bewußtsein von dem Zwecke und den Mitteln, ihn zu erreichen, gegeben. In dem Augenblick aber, als die Kunst zum prachtliebenden Spiel, zur planlosen Laune gebraucht wurde, hat sich ihr eigener Geist verloren, und äußerliche Virtuosität ist an die Stelle des künstlerischen Gehalts getreten."

In den letzten 50ger Jahren wurden von Rahl mehrere Kompositionen für Tafelbilder entworfen, welche jetzt in Farbenskizzen ausgeführt sind. „König Lear von seinen Töchtern verstoßen", „Medea", „Dionysos auf der Insel Andros", „der Tod der Hypathia in Alexandrien," „die Einweihung des Parthenon durch Perikles," „Sokrates beim Gastmahl des Plato," dann „Karl Stuart I. und sein Hof."

Eine Reise nach Oldenburg (1860), wo Rahl die großherzogliche Familie porträtirte, gab Veranlassung zu dem Entwurfe der künstlerischen Ausschmückung eines Festsaales im großherzoglichen Schlosse, im Verein mit Hansen, dessen Ausführung, wie ich glaube, am Kostenpunkte gescheitert ist. Der Saal war für Bälle, Konzerte, Banketts und Familienfeste bestimmt. Auf diese Bestimmung hat Rahl seine Kompositionen bezogen.

Für die Decke zeichnete Rahl als Mittelbild die holde Schaumgeborne, die Schöpferin von Lebensglück und Lebensfreude, auf einer Muschel dem Meere entsteigend, und rechts von ihr die Grazien als Trägerinnen der Anmuth, links die Horen, die Spenderinnen der Naturgaben, im Umkreis der Decke Apoll unter den Hirten, den Tanz der Horen, Dionysos, der die Quelle auf Andros in Wein verwandelt, und die Hochzeit von Amor und Psyche.

Der Fries unter der Decke enthält in abgetheilten Feldern den Triumph des Amor und in seinem Gefolge Götter, Helden, Künstler und Dichter, welche die Liebe begeistert und bezwungen hat. Vorerst Chronos und Rhea mit ihren Kindern, Zeus und Here, hinter denselben Danae, Alkmene und Leda; diesen folgt Aphrodite und Ares im Netz, von Hephästos mit Vorwürfen überhäuft, und Dionysos mit Ariadne auf einem Triumphwagen, von den Bacchantinnen begleitet. Den Zug der Helden eröffnet Herkules mit der Omphale; in seinem Gefolge sind Peleus, der sich die Thetis erringt, Jason mit dem goldenen Vließ, an seiner Seite die wilde Kolchierin, dann Paris und Helena, Alexander und Roxane, endlich Kleopatra zwischen Cäsar und Antonius. Den Dichter-Reigen führen Orpheus und Euridice, Anakreon, dem Cupido die Lyra bekränzt, Sappho mit ihren Freundinnen Myrtis, Phyllis und Baucis und zuletzt die römischen Liebesdichter Catull mit Lesbia und Ovid.

Die Gruppe der Künstler bilden Apelles, der Schöpfer der Venus-Anadyomene, Praxiteles, die Phryne enthüllend, und Rafael, die Fornarina malend, von Amor unterrichtet. Den Schluß macht Goethe, seine Vorgänger betrachtend. Liebesgötter mit ihren Attributen, einer Sanduhr, einer Keule im Arm, einem Helm unter dem Fuß, mit einer Taube tändelnd, die Lyra spielend,

mit Meißel und Palette versinnlichen die Allgewalt der Liebe. Diese Figuren sollten zwischen den Feldern des Frieses plastisch ausgeführt werden.

In demselben Jahre wurde auch die Farbenskizze des Nero fertig. Im Gegensatz zu den wohlbekannten Darstellungen dieses Gegenstandes von Kaulbach und Piloty läßt Rahl das kaiserliche Ungeheuer im weiblichen Kleide, mit Rosen bekränzt und die Lyra spielend, an der Seite seines ihm als Gemahl angetrauten Favoriten, auf einer Bahre, umgeben von Tänzerinnen und Schmeichlern, durch das brennende Rom tragen. Die Apostelfürsten müssen durch ihr Martyrium den Mann ergötzen, und die auf Holzstößen brennenden Christen als Fackeln den gräulichen Triumphzug beleuchten.

1861 begann Rahl die Komposition der vier Bilder aus der griechischen Heroenzeit, welche Baron Sina für den Festsaal seines Palastes bestellte. Sie stellen dar „die Befreiung der Andromeda durch Perseus", „den Raub des goldenen Vließes durch Jason", „die Entführung der Helena durch Paris" und „die Errettung Iphigeniens durch Diana". Diese Bilder sind heute ihrer Vollendung nahe. Es bleibt kein Zweifel, daß sie die Nachwelt den Meisterwerken der modernen Malerei beizählen wird.

In demselben Jahre wurden in dem von Hansen architektonisch umgestalteten Thorweg des Sina-Palastes von Eisenmenger und Griepenkerl die Künste und die vier Jahreszeiten, und in dem Speisesaale daselbst die vier Elemente nach den Entwürfen ihres Meisters al fresco gemalt.

Inzwischen war auch Drasche's „Heinrichshof", der gefährliche Gegner des künftigen Opernhauses, fertig geworden. Hansen hatte es beim Bauherrn durchgesetzt, daß die Façaden des Baues ringsum durch eine Freskenzier einen künstlerischen Abschluß erhalten sollten, und Rahl erhielt die Aufgabe, an den Oberstöcken des Centralbaues und der Flankenthürme gegen den Ring zu je vier Figuren auf Goldgrund zu malen. Durch die Beihilfe seiner Schüler Lotze und Eisenmenger hatte Rahl im Verlaufe eines Monats (Oktober 1862) diese Aufgabe bewältigt. Auf leuchtendem Goldgrund erscheinen am Mittelbaue die Lyrik und das Epos, darüber Musik und Tanz, an dem linken Thurme die Architektur und die Komposition mit der Komödie und Tragödie darüber, an dem rechten die Skulptur und Malerei, über denselben die Elegie und der religiöse Gesang.

Heute gewinnen schon die Gruppen der großen Cimbern-Schlacht, welche der Künstler für den Freiherrn v. Schack in München zu malen unternommen hat, mehr und mehr an Vollendung: Marius' Sieg am 29. Juli 102 in der Po-Ebene über den ersten deutschen Heldenstamm, der Rom furchtbar geworden, die vollendete Niederlage der Männer, die wilde Verzweiflung der Weiber, welche todestrotzig die Wagenburg gegen das heranstürmende Römerheer vertheidigen.

Auch der Ruf der Religion ergeht wieder an den Künstler. Gegenwärtig haben seine Schüler Eisenmenger und Lotze die Ausführung der Patrone der erzherzoglich Rainer'schen Familie in der Kapelle des von Hansen völlig umgestalteten Schlosses des Erzherzogs Leopold zu Hornstein vollendet.. Wichtiger als dies jedoch ist der Ruf zur Ausführung eines anderen Fresken-Werkes: der Ausschmückung der Decke im Stiegenhause des Waffenmuseums mit drei Rundgemälden, die im künftigen Jahre fertig sein sollen.

Ein weiteres Werk ist die Paris-Mythe, welche Hr. Todesco für den Prunksaal seines Palastes bestellte, und endlich die Darstellung des Argonauten-Zugs. Die Zeichnungen und Farbenskizzen zu der ersteren sind vollendet, und soll im Herbst oder nächsten Frühjahr mit der Wandmalerei begonnen werden. Für die Decke ist bestimmt das große Mittelbild „Urtheil des Paris", umgeben von 6 kleinen Bildern: der Eris, der trauernden Troja der Nemesis und des Saturns, dann von den Symbolen des Glücks und der Hoffnung. In den 9 Friesbildern der Hinterwand und der beiden Seitenwände werden dargestellt: Hierophile, welche der Fürstin Hekuba den Traum von der brennenden Fackel erklärt und ihr Kind als die Ursache des Untergangs von Ilion bezeichnet; die Aussetzung des Paris, der von einer Bärin gesäugt und von Hirten gefund'n wird; des Helden erste Liebe zur Nymphe Oenone, der Tochter eines Flußgottes; Paris flüchtet sich vor Hektor an den Altar des Zeus und wird von Kassandra als Bruder erkannt; die Entführung der Helena; diese zürnt dem Geliebten, weil er vor Menelaus aus der Feldschlacht geflohen, und wird von Kypris wieder versöhnt; Tod des Achill; Paris, von Philoktet verwundet, wird sterbend zu Oenonen getragen, die er um Heilung anfleht, die ihn aber verwünscht.

Von dem Argonauten-Zuge sind erst die Friesbilder, 20 an der Zahl, in den Zeichnungen vollendet. Die Deckengemälde der drei Salons, in denen diese Bilder vertheilt werden, sind jedoch noch nicht entworfen. Ich kann hier nur kurz den Inhalt der 8 größe-

ren und 12 kleineren Darstellungen erwähnen, an welche Rahl den reichen schönen Stoff der Mythe vertheilt hat.

Jason erscheint vor seinem am Altar des Poseidon opfernden Oheim Pelias und wird von diesem beauftragt, das goldene Vließ zu holen. Die Gefährten Jason's leisten den Schwur, ihm bei diesem Unternehmen beizustehen. Die Argonauten in der Höhle des Chiron und Wettgesang zwischen diesem und Orpheus. Abschied von den schönen Frauen auf Lemnos. Kampf mit den Dolionen. Raub des schönen Hylas durch die Nymphen. Zweikampf zwischen Pollux und dem König der Bebryker. Verjagung der Harpyen von dem Tisch des weisen Phineus. Durchfahrt durch die beweglichen Symplegaden die von Pallas befestigt werden. Die Argonauten begegnen auf ihrem Zuge dem leidenden Prometheus. Ankunft in Kolchis und Begrüßung des Königs Aeetes. Kalliope erkennt ihre Söhne unter den Argonauten. Liebesbund von Jason und Medea in dem Haine der Hekate. Bändigung der flammensprühenden Stiere. Raub des goldenen Vließes mit Hilfe Medea's. Die Vermählung auf dem Schiffe. Richterspruch des Königs Alkinous wegen der von den Kolchern verlangten Heimkehr der Medea. Kirke entsühnt die Neu-Vermählten von der Schuld des Mordes an Apsyrtos. Jason bringt dem Pelias das goldene Vließ nach Iolkos.

Es werden wohl einige Jahre vergehen, bis diese Freskenwerke vollendet sind. Inzwischen wird das neue Operntheater Körper gewonnen haben, und das Stadthaus, das Reichsrathsgebäude, das Museum, das Gesellschaftsgebäude der Musikfreunde aus der Idee ins Leben eingetreten sein. Da wir bei solchen Monumentalwerken der Schwester-Künste nicht mehr entrathen können, und uns in einer guten Strömung heimischer Kunstentwicklung befinden, so gibt es Arbeit vollauf für unsere besten Kräfte, also auch für Rahl. Leider soll unsere Universität kaum mehr als ein Adaptirungsbau werden. Die Devise „Wissen ist Macht" hätte eine bessere Illustration verdient.

Rahl ist nie lässig. Solange die Sonne am Himmel weilt, liebt er zu schaffen, und sieht dabei gerne Freunde um sich, mit denen er dann etwa einen Stoff aus der Geschichte oder ein Thema der Kunst lebhaft behandelt, und wenn einer derselben seinen Liebling, den alten Homer, hervorholt und einen Gesang seiner unsterblichen Heldenlieder vorträgt, dann frohlockt sein Herz, und lauter Beifall belohnt den Leser.

Das Bedürfniß sogenannter Erholungsstunden und Zerstreuungen kennt Rahl nicht. Seine Freude ist ein klassisches Drama, und die Lektüre großer Historiker und Dichter Genuß und Erholung. Er liebt kein geselliges Spiel, auch die „Milch der Greise", wie Anakreon den Wein genannt hat, wird von ihm verschmäht. Rahl's Vorliebe für entschiedene Formen erstreckt sich sogar bis auf seine Speise. Das Flüssige und Formlose ist ihm in allen Dingen zuwider.

Dabei gedeiht der Meister körperlich vortrefflich, und die Körperfülle, welche man das Bleigewicht der Psyche nennt, die Cäsarn so gefahrvoll erschien, vermochte die Thätigkeit und das Ungestüm seines Künstlergeistes noch nicht zu zügeln. Die runde Gestalt, das ehrwürdige Haupt, bekleidet mit der Farbe der Unschuld, würden kaum die ungeschwächte Geisteskraft Rahl's vermuthen lassen. Nur das etwas an das Griechenthum erinnernde, fanisch gelagerte, blitzende Auge verkündet, daß die Schneide noch nicht stumpf geworden. Um aber den vollen Gehalt des Mannes zu erkennen, muß man ihn schaffen sehen, sprechen hören. Er ist Feind jeder Phrase, im Bilde und in der Rede, und seiner Logik ist auf dem heimischen Gebiete der Kunst und der Geschichte nicht zu entrinnen. Bei seinem durchdringenden Verstande bewegt er sich auch auf anderen Gebieten mit merkwürdiger Sicherheit, und überrascht nicht selten durch seine schlagenden Bemerkungen. Wenn er aber zu sprechen kommt auf das griechische Leben und die griechische Kunst, dann hebt sich seine Gestalt, seine Geistesfackeln lodern und wie eine Hymnus klingt seine leichtfüßige, volltönende Rede über den herrlichen Menschenfrühling, über die Zeit, wo die Olympier noch unter den Menschen wandelten und Liebespfänder tauschten, über die Zeit, welche den Richter über ein Preisgedicht ehrte wie den Richter über Leben und Tod.

Rahl denkt scharf, konkret, plastisch. Alles Unbestimmte, Träumerische ist ihm verhaßt. Er kann nicht rasten und nicht ruhen, bis das Nebelhafte, Dunkle Unklare hell geworden, und feste, bestimmte Formen gewonnen hat. Diese Geistesrichtung macht ihn zu einem heftigen Gegner jeder Schwäche, Kränklichkeit, Sentimentalität. Unerbittlich geht er derselben zu Leibe, und sucht das Unkraut mit Messiaseifer aus dem Herzen seiner Schüler zu tilgen, um sie an klares Denken, bestimmtes Fühlen, an feste, genaue Formen zu gewöhnen. Dieser Zug seines Charakters wurde nicht selten als eine Sucht, jede Individualität des Lernenden zu vernichten, ausgelegt und getadelt.

Aus derselben Geistes- und Gefühlsanlage läßt sich wohl Rahl's Unempfänglichkeit für Musik, ja seine

Gleichgiltigkeit gegen die Schöpfungen dieser Kunst erklären. Sonst hat Rahl's Natur viel Aehnlichkeit mit der Michel Angelo's, mit dem er auch gemein hat, daß er unvermählt geblieben. Doch wird erzählt, der trotzige, von Liebe nie gebeugte Italiener hätte sich gerühmt, noch nie im Leben ein Weib geküßt zu haben. Ich will es unterlassen hier Parallelen zu ziehen, und nur bemerken, daß Rahl im Punkte der Liebe eher dem Faust-Dichter als seinem künstlerischen Vorbilde gefolgt ist.

Einst — ich glaube es war während seines zweiten Aufenthalts in Italien — verschwand Rahl plötzlich aus Rom. Seine Freunde glaubten ihn auf einem Studienausfluge in der Campagna. Ihn lockte aber die brennende Sonne Neapels und der Vesuv mit seiner Pinienkrone aus Feuer, Asche und Rauch, das reizende Ischia, die Wunderwelt von Capri, das tiefblaue Meer, die schattigen Orangenwälder, das milde Amalfi die griechischen Tempel und ein feuriges Auge, das ihn auf diesem Ausfluge begleitete. Der Zufall hatte den Künstler mit einer jungen Neapolitanerin zusammengeführt, die sich mit aller Glut und Inbrunst einer liebenden Südländerin an ihn anschloß. Der Zaubergesang der Rede, das niemals zage, nie versagende Herz, flammend wie der Berg, an dem es geboren, bemächtigten sich ganz des jungen Künstlerblutes und zogen den Mann so unwiderstehlich in ihre Kreise hinein, daß er Vergangenheit und Zukunft in seiner Seligkeit begrub. Allein die trockene Wirklichkeit, die kein Herz für diese ihr fremde Welt, und für jede Schwärmerei ihren Regulator hat. trat bald störend ein Ihre Gebote waren unabweislich, und so galt es den Bruch. Ein rascher Entschluß — und der Liebestraum war überstanden, der Künstler hatte sich wieder.

Noch in späteren Jahren nahte Hymen dem Künstler in der Gestalt eines anmuthigen Mädchens, von dem mehrere Bilder in die Oeffentlichkeit gekommen sind. Ich glaube, daß der Verlust dieses Mädchens, das einem jüngeren Manne in ein kümmerliches Leben folgte, Rahl hart getroffen hat. Das Schwerste ist überwunden, aber heute noch ist mir, als verliere die markige Stimme an Festigkeit, als überziehe das Auge ein feuchter Glanz, wenn man der Verlornen gedenkt.

Ich hätte diesem Bilde noch mancherlei Züge romanhafter Natur hinzufügen können; allein solche Details zerstreuen die Aufmerksamkeit, und die Zeichnung des Künstlercharakters wird dadurch doch nicht vervollständigt.

Welches nicht ganz unbedeutende Mannesleben hat nicht Erinnerungen, die wie Flammen emporschlagen, und solche, die wie Regen herabfallen?

So übergebe ich denn hiermit diesen Versuch einer biographischen Schilderung der Oeffentlichkeit mit dem Wunsche, die Redlichkeit meines Willens möge die Unzulänglichkeit meiner Kraft bei dem freundlichen Leser vertreten.

Kunstliteratur.

Ernst Rietschel. Von Andreas Oppermann. Leipzig. F. A. Brockhaus, 1863. 8. 416 Seiten.

W. L. Das Bild eines ächten Künstlerlebens, das aus schwierigen Verhältnissen zum Höchsten emporringt und inmitten der Noth und Hemmung des äußeren Daseins Unsterbliches in unvergänglichen Gestalten ausprägt, hat für uns fast das Interesse eines Dramas. Die Theilnahme wächst noch, wenn es sich um einen Künstler unsrer Zeit und unsres Volkes handelt, um einen Meister, dem es beschieden war, vom edelsten Gehalt unsres nationalen Lebens in monumentalen Schöpfungen Zeugniß abzulegen. Der Bildner Lessing's und Luther's, Schiller's und Göthe's nimmt in der modernen Kunstentwicklung eine so hohe Stelle ein, daß eine treue Darlegung seines Bildungsganges zugleich ein wichtiger Beitrag für die Kunstgeschichte wird; und da des Meisters Laufbahn leider so früh geschlossen ward, so konnte ein volles Bild seines Wirkens und Werdens um so eher entrollt werden. Diese Arbeit ist in die Hände seines Schwagers Andreas Oppermann gefallen, der dieselbe in einer Weise gelöst hat, daß man mit vollem Recht das schönste Urtheil aussprechen darf: sie ist in jeder Weise des edlen Gegenstandes würdig.

Die größten Meister aller Zeiten sind entweder aus Künstlerfamilien hervorgewachsen und stehen als Vollender einer von Geschlecht zu Geschlecht vererbten Kunstthätigkeit da, wie Rafael, Holbein, Peter Vischer; oder ihr angeborenes Talent hat sich, trotz der entgegenstrebenden Richtung ihrer ersten Umgebung, ihrer Familie und deren Lebensstellung, mit jener Energie entwickelt, welche zumeist bahnbrechenden Naturen eigen ist. Solcher Art waren Lionardo da Vinci und Michel Angelo; und in diese Reihe gehören unter den neueren Gottfried Schadow, Rauch und Rietschel. Diese drei Meister, auf deren Thätigkeit die volksthümlichste und frischeste Seite des plastischen Schaffens unsrer Zeit beruht, sind sämmtlich aus dem Volke hervorgegangen und haben die Aechtheit ihres künstlerischen Berufes zunächst durch die Kraft und Ausdauer bewährt, vermöge deren sie demselben durch die widerstrebendsten Verhältnisse hindurch Bahn gebrochen haben. Aber auch Canova und Thorwaldsen, die Wiedererwecker der ächten Bildhauerkunst, entstammen denselben unscheinbaren Kreisen, in deren Schoße stets eine besondere Fülle plastischer Kraft und Anschauungsfrische sich bewahrt zu haben scheint. Es ist das

nicht von ungefähr, daß aus dem Volke selbst der Bildnerei die schöpferischen Geister erwachsen. Im Mittelalter erfreute sich bis ins 16. Jahrhundert hinein die Skulptur einer wahrhaften Popularität. Die in Stein gehauenen Figuren an Brunnen, Rathhäusern, Kirchenpfeilern und Portalen, mehr noch die prachtvollen Schnitzwerke der Altäre redeten in ihrer plastisch-malerischen Lebendigkeit so wirksam zum allgemeinen Verständniß, daß daneben die sonst so viel günstiger situirte Malerei sich in den Schatten gedrängt sah. In unseren Tagen kann man oft die Beobachtung machen, daß die sogenannten „gebildeten Klassen" weder Sinn noch Verständniß für Skulpturwerke haben und nur für Gemälde — natürlich Genrebilder und Landschaften! — ein gewisses Interesse kund geben, während schlichte Leute aus dem Volke von plastischen Denkmälern ergriffen werden und mit andächtiger Freude dieselben betrachten.

Aus diesen einfach anspruchslosen Volksschichten ist auch Ernst Rietschel hervorgegangen. Seine „Jugenderinnerungen", ein Stück Selbstbiographie, welches den ersten Theil des Buches bildet, lassen uns einen rührenden Blick in jene bescheidenen Sphären des Kleinbürgerthums thun, wo in Druck und Noth des Lebens ächte Frömmigkeit, Genügsamkeit und treue Pflichterfüllung einen verklärenden Schimmer über die unscheinbarsten Zustände werfen. Hier offenbart sich in seinem ganzen unergründlichen und unerschöpflichen Reichthum, in seiner Tiefe und Wärme das deutsche Gemüth und gibt dem in engen Verhältnissen fröhlich aufblühenden Knaben ein Erbtheil mit auf den Lebensweg, das in dem üppigen Wohlbehagen verwöhnter Gesellschaftsklassen so selten bewahrt, so leicht verloren wird. Hier wurden die zartesten Keime reiner Empfindung, ächter Freude an der Natur, schlichter Frömmigkeit gepflanzt, gepflegt und gehegt, aus denen einer der edelsten Künstlergenien Deutschlands sich entfalten sollte. Wir wollen aus dem harmonischen Bilde nicht einzelne Züge herausreißen, so reich es auch an interessanten Einzelheiten ist. Nur so viel sei hier gesagt, daß diese Mittheilungen in ihrer anspruchslosen Treuherzigkeit den Menschen Rietschel Jedem lieb und theuer machen werden, wie sie denn auch von den ersten Stadien seiner künstlerischen Entwicklung, von den Kämpfen, unter denen er zum höchsten Ziele vordrang, in so spannender, fesselnder Weise berichten, als ob wir das Alles noch einmal miterlebten.

Es war für Rietschel ein Glück, daß er in die Schule Rauchs und nicht etwa in die von Schwanthaler kam. Er selbst sprach es nicht bloß mit Worten aus, sondern alle seine Werke bezeugen es: daß ohne die liebevollste naturwahre Durchbildung dem plastischen Werke, sei es noch so genial entworfen und angelegt, die eigentliche künstlerische Weihe und Vollendung fehlt. Freilich gilt dies von aller Kunst, und es sollte diese Forderung als eine selbstverständliche stillschweigend vorausgesetzt werden. Aber gerade die Münchener Schulen, sowohl Maler als Bildhauer, haben zuerst jenen hochmüthigen Irrthum aufgebracht, als sei es in der Kunst mit dem Gedanken und dem (angeblich) genialen Wurf schon genug, und als könne die vollendete technische Durchbildung der Idee eines Kunstwerkes geradezu schädlich werden. Welche Monstra, namentlich von plastischen Werken aus dieser Richtung hervorgegangen sind, hat jeder bei einem ersten Gange durch Münchens Straßen schaudernd erlebt. Um so wichtiger war es für Rietschel, daß er in eine so strenge Schule wie die des gewissenhaften Rauch gerieth. Gerade in jenen Tagen — es war im Jahre 1827 — lief das religiöse Gemüth des jungen Künstlers Gefahr, ihn auf die Bahn der Nazarener zu führen, wie er denn selbst erzählt, daß er sich damals auch in jene affektirte Verachtung der Antike hineingeredet hatte, welcher noch kein Künstler sich ungestraft überlassen durfte. Aber wir erfahren auch, wie Rauch ihn kurirte. Eines Tages, so berichtet Rietschel selbst, war der Abguß einer Niobide nach Berlin gekommen, der, für die königliche Sammlung bestimmt, vorläufig in des Meisters Werkstatt aufgestellt war. „Ich kam in die Werkstatt, sah den Abguß, ging daran vorüber und an meine Arbeit, die ich still begann. Da Rauch nun erwartete, ich würde begeistert über erwähnte Statue mich äußern, fragte er, etwas scharf und gereizt im Tone: Nun, Sie sagen gar Nichts? — Was denn? fragte ich. — Haben Sie denn draußen das herrliche Werk, die Niobide, nicht gesehen? — Ich verneinte es. — Sie haben es nicht gesehen? antwortete Rauch gereizter. Nicht wahr, wenn es eine Madonna gewesen wäre, würde sie Ihnen wohl in die Augen gefallen sein!"

Und doch, welche Wärme der Empfindung sollte in der Folgezeit gerade der tief religiöse Sinn Rietschel's Allem einhauchen, was er schuf! Je mehr er die Natur studiren und die Antike begreifen lernte, desto mehr gewann er die Fähigkeit, seinen Schöpfungen ein individuell charaktervolles Leben zu verleihen, dieses jedoch jenen höchsten Gesetzen des Styles zu unterwerfen, ohne welche ein ächt plastisches Schaffen undenkbar ist. Daher wird denn auch das Schulgeschwätz über Realismus und Idealismus, von welchem wir so lange zu leiden hatten, einfach durch die schöpferische Thätigkeit eines solchen Meisters zum Schweigen gebracht, der in allen seinen Werken den thatsächlichen Beweis liefert, daß beide Elemente zum wahrhaft künstlerischen Schaffen gehören. Es gibt kein Gebiet der Skulptur, in welchem Rietschel nicht vollendete Meisterwerke hervorgebracht hätte; die heitern Regionen der Antike betrat er mit demselben Glück wie das Gebiet einer tiefen christlichen Empfindung, und für jedes Werk wußte er auf's feinste die demselben gebührenden Stylgesetze zu treffen. Aber der Schwerpunkt seines Wirkens ruht doch in jenen groß ausgeprägten, historisch aufgefaßten, individuell durchgebildeten Statuen unsrer größten Geisteshereen, mit deren Denkmalen er dem bildnerischen Schaffen neue Reiche erobert hat. Denn, wenn auch Schadow diese Richtung zuerst eingeschlagen, Rauch sie dann mit großem Erfolge zur Anwendung gebracht, so ist Rietschel es doch gewesen, der, bei schärfster Ausprägung des zeitlich Bedingten jeder Einzelerscheinung, seinen Denkmalen nicht allein den großen monumentalen Styl, sondern auch eine Wärme der Empfindung mitgetheilt hat, die jeden Beschauer elektrisch ergreift und den Gebilden höchster Kunst die Weihe ächter Volksthümlichkeit verleiht.

Auf welchem Wege der Meister dahin gelangt, welche Entwicklungsstufen er durchlaufen, das hat Oppermann in seinem Buche klar und treu dargelegt. Seine Feder ist durch jene reinste Liebe geführt worden, welche nirgends verschönert

und aphotheosirt, sondern durch und durch wahr ist. Ein seltenes Verständniß des Künstlerischen hat ihn dabei geleitet und ihn in den Stand gesetzt, die Schöpfungen des Meisters nicht allein anschaulich zu schildern, sondern sie auch mit feinem Sinn zu beurtheilen und zu analysiren. Denselben wohlthuenden Eindruck, welchen Jedermann von dem Menschen und dem Künstler Rietschel empfing, gewährt auch diese Darstellung seines Lebens und Schaffens, die ganz in das edle Wesen des Meisters getaucht und von seinem Geiste durchweht ist. Somit dürfen wir dies Buch als eine der gelungensten und werthvollsten biographischen Arbeiten auf dem Gebiete der Künstlergeschichte bezeichnen und seine Lektüre allen Freunden der Kunst als eine wahre Erquickung und Erhebung empfehlen.

Geschichte der deutschen Freiheitskämpfe in Bildern von G. Bleibtreu u. L. Pietsch. Mit erläuterndem Text. Erste Lieferung. Berlin, Franz Duncker, 1863.

W—u. Die traurigen politischen Verhältnisse, welche eine wirklich nationale Jubelfeier der deutschen Volkserhebung vereitelten, ließen den Gedanken entstehen, statt eines rauschenden Festes ein bleibendes Andenken jener Zeit zu veranstalten. Denn, wenn auch nicht der äußere Besitz, so ist doch leider „das geistige Erbe, welches jene Kämpfe uns hinterlassen, in einer trübseligen Reaktionszeit schmählich verzettelt worden, so daß selbst die Geschichte dieser gewaltigen Volkserhebung den Nachkommen fremd, ja in ihrem eigentlichen Hergang lange Zeit hindurch kaum bekannt geworden ist." Das vorliegende Werk versucht, diese Geschichte, statt durch das Wort allein, auch durch das Bild reden zu lassen. Ludwig Pietsch, als gewandter Zeichner bekannt, und Georg Bleibtreu, dessen Ruf als Maler der Freiheitskriege wohl begründet ist, liefern die Zeichnungen. Als Probe gibt die bis jetzt erschienene erste Lieferung zwei Blätter, die Königin Luise, welche zu Tilsit Napoleon's Besuch empfängt von Pietsch, und Andreas Hofer nach der Schlacht am Berge Isel von Bleibtreu. An kerniger, lebendiger Individualisirung müssen wir letzterem den Preis zuerkennen. Die Holzschnitte von O. Schmidt und Baum sind gut und kräftig ausgeführt. Eine anziehend und frisch geschriebene geschichtliche Darstellung geht als Text zur Seite. Das Ganze, auf zwanzig Bilder in zehn Lieferungen, jede zum Preise von 15 Sgr. veranschlagt, ist wohl geeignet ein Volks- und Familienbuch zu werden, zugleich aber auch von künstlerischer Seite vielversprechend. Eines der Blätter: Körners Tod von Pietsch, ist in Rücksicht auf die am 26. August begangene Körnerfeier getrennt ausgegeben worden.

Lokales.

Der österreichische Kunstverein hat seine September-Ausstellung eröffnet. Das Zugstück derselben, „Huß vor dem Scheiterhaufen", aus der k. National-Galerie in Berlin, wird noch erwartet. Zur Erläuterung dieses Geschichtsbildes wird eine eigene historische und kritische Beschreibung an der Kassa verkauft werden. Unter den 72 ausgestellten Bildern und Zeichnungen sind österreichische Künstler mit 45 Kunstgegenständen betheiligt. 8 derselben haben Skizzen für den vom österreichischen Kunstverein am 15. Mai d. J. ausgeschriebenen Konkurs eingesendet, nämlich: Professor Haushofer in Prag „Athen bei Ankunft der Avaren", Treuner „Graf Niklas Salm bei der ersten Wiener Türkenbelagerung verwundet", Hannold 6 Landschaftsskizzen, Fritsch „Der traurige Mönch" nach Lenau, Friedländer eine interessante Genre-Skizze „Im Leihhause", Lichtenfels 3 landschaftliche und Hutscheureiter 2 historische Handzeichnungen. Ferner sind Friedländers „Zusprechen", „Unterredung" und „Aus dem Wiener Volksleben", Löffler's „letzter Schmuck", Schams' „Nach dem Hochzeitsschmause", Canon's trefflich behandeltes Bild „Der Salamander" unter den Genrestücken, und Selleny's „Funchal auf Madeira", Jauck's „Amphitheater bei Pola", Calame's „Gebirgslandschaft", G. Seelos' „Am Gardasee" und Steuerwald's „Innerer Hof an der Liebfrauenkirche zu Halberstadt" unter den Landschaften besonders hervorzuheben; ebenso die Thiere von Novopacky und Viale, dann Oeconomo's „Mädchen mit Früchten". Neu hinzugekommen und im Kataloge noch nicht enthalten sind eine „Landschaft im Charakter des Schwarzwaldes," staffirt von Roux in Karlsruhe, „Pilger erblicken Jerusalem" von Professor Geyer in Augsburg und zwei gut gemalte Bilder des Berliners Cretius, „Conversation bei der Toilette" und „Kronprinz Friedrich Wilhelm entgeht im Haag durch seine Energie einem angelegten Verführungsplane", ein beinahe komisch wirkender Vorwurf für ein historisches Gemälde, dem, wie auch einem anderen trefflichen Bilde von Beker in Berlin, „Eine Betreibung" genannt, eine historische und kritische Beschreibung mit auf den Weg hätte gegeben werden sollen, da die Hauptpersonen nur reden, nicht handeln.

Die Konkurspläne zum Kursalon im neuen Stadtpark, welche gegenwärtig im Obergeschoß der Handelsakademie ausgestellt sind, bieten trotz der stattlichen Zahl der Bewerber wenig künstlerisch Befriedigendes dar. Keinem der Entwürfe spürt man eine höhere, selbstständige Begabung an; die meisten wirken durch Eleganz und Reichthum der Ornamentation; nur wenige haben der Aufgabe mit annähernd Glück zu entsprechen gewußt. Es fiel uns unangenehm auf, daß als dominirender Styl der Ausstellung die abgelebte französische Spätrenaissance in den Vordergrund tritt. Dies gilt auch insbesondere von den drei gekrönten Entwürfen der HH. Wagner, Hiefer und Nowak, und Dornauer. Sollte auf diese merkwürdige Uebereinstimmung vielleicht irgend ein in oberen Regionen herrschender Luftzug eingewirkt haben? Wir wollen doch nicht hoffen, daß man dort von der Einbürgerung des architektonischen Alexandriners irgend welches Heil erwartet!

Briefkasten. 8. August — 12. September: F G W. und W—n in Berlin: Freundlichen Dank; brieflich mehr. — E und ⊙ in Stuttgart: Wegen Raummangels in nächster Nr. — A. G. in Braunschweig und A. v. Z. in Leipzig: Benützt. — κ in Weimar: Mußte leider gekürzt werden. — A. T in München: Schon der erste Abschnitt kam fast zu spät. — E. L. in Kopenhagen: Wir bitten um Einsendung des Angekündigten. — ☐ in Berlin: Wird brieflich beantwortet.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

Beiblatt zu Nr. 9 der Recensionen über bildende Kunst.

Inhalt: Die internationale Kunstausstellung in München. III. — Die kirchliche Kunstausstellung in Hohenstein. — Die Künstlerversammlung in Weimar. — Korrespondenznachrichten (Braunschweig, Leipzig).

Die internationale Kunstausstellung in München.

Von **A. Teichlein.**

III.

Allgemeine Physiognomie der Ausstellung. — Einige Epigonencharaktere; Böcklin und Lenbach; Feuerbach's Pietà und die Historienmalerei.

Wir stehen jetzt im Hochsommer der Ausstellung. Obschon noch immer neue Einläufe erfolgen und mitunter sehr interessante, wie kürzlich die beiden Genrebilder von Brion in Paris, zwei andere von seinem Freunde Schützenberger u. s. w., dürfte sich doch die Physiognomie der Sammlung nicht mehr so wesentlich verändern, daß ihr Charakter nicht als ein abgeschlossener zu betrachten wäre. Was schon im Beginne Jedem in die Augen springen mußte, steht heute nur um so fester. Plastik, Porträt- und Historienmalerei haben uns zwar mit einzelnen Werken von kaum erwarteter Bedeutung erfreut; ihre Hauptstärke aber hat die Ausstellung im Genre, in der Landschaft und den angrenzenden Fächern. Diese Erscheinung ist weder neu noch befremdend. Tiefbegründet im Charakter des Zeitalters, wiederholt sie sich mehr oder weniger scharf hervortretend auf allen Ausstellungen der Gegenwart, insbesondere in Deutschland, wo die Historienmalerei ihre besten Kräfte von jeher meist dem Wandgemälde zugewendet und das Oelbild verhältnißmäßig wenig gepflegt hat. Wie verführerisch nun aber die neun Säle uns anlachen, in welchen zwischen einer üppigen landschaftlichen Vegetation, wie bunte Blumen und Früchte, die manigfachsten Bilder aus der „menschlichen Komödie" prangen: dem kritischen Betrachter, dessen Referentengewissen mit der Pflicht zeitgeschichtlicher Beobachtungen belastet ist, steigen dabei doch mancherlei Gedanken auf, welche den Enthusiasmus einigermaßen dämpfen, womit er seiner Natur nach so gerne die Thätigen und Tüchtigen Alle begrüßen möchte, deren Werke die gesicherte Machtstellung jener von der Gunst der Zeit getragenen Fächer der Staffeleimalerei neuerdings beurkundet haben. Rückhaltlose Freude können wir allerdings darüber empfinden, daß nicht bloß eine große Anzahl bekannter Namen in bekannten Fächern und Richtungen mit bekannter Stärke wieder erschienen ist, sondern daß gar mancher unserer Meister Besseres als jemals, vielleicht diesmal sein Bestes geleistet hat. Auch wollen wir keineswegs mißkennen, was unaufhörlich die kritischen Sperlinge auf allen Dächern pfeifen, daß unsere sogenannten „technischen" Fortschritte glänzend genug seien, ja wir fügen sogar hinzu, daß die unverkennbare koloristische Neigung des gegenwärtigen Stadiums mindestens sporadisch bereits von einer vernünftigen Rückkehr zum Studium der Alten zeuge. Der Nachwuchs endlich — auch dies scheint, obenhin betrachtet, ein erfreuliches Zeichen — der Nachwuchs tritt heut zu Tage mit einer merkwürdigen Sicherheit und daher mit allen Ansprüchen, auch mit den hohen Preisen gewiegter Meister auf, und er hat ein Recht dazu, denn er ist begabt, fleißig, geschickt, er weiß früh schon, was er will, und kann überraschend schnell, was nöthig ist, um im wohlregulirten Flußbett der „herrschenden Richtungen" fröhlich mit dahin zu schwimmen. Aber wie wenig Jugendliches ist in dieser Jugend! Sie scheint keiner Sturm- und Drangperiode mehr fähig zu sein, sie hat „gefunden", bevor sie sich die Mühe zu suchen nahm, sie ist fertig, noch ehe sie angefangen hat. Dies führt auf den Punkt, welcher unser sogenanntes Fortschreiten in einem zweifelhaften Licht erscheinen läßt. Es ist wahr, die Masse des Guten ist so groß in unserer Ausstellung, daß das wenige Schlechte, Unbeholfene dagegen verschwindet. Aber bei aller Hochachtung für vieles, sehr vieles Einzelne kann ich, im Hinblick auf den Gesammtcharakter der heutigen Produktion, doch nur im Allgemeinen hier wiederholen, was ich anderwärts vom gegenwärtigen Stande der französischen Schule insbesondere gesagt habe: der Fortschritt geht nicht mehr vorwärts, er geht in die Breite, und es ist zu befürchten, in diesem lauen Klima einer allverbreiteten Geschicklichkeit, das so viel Talentvolles und so wenig Geniales, Individuelles hervorbringt, werde allmälig der Nerv des wahren Fortschrittes einer lebensvollen Entwicklung der Kunst von innen heraus erschlaffen.

Diesem bedenklichen Zustande gegenüber, welcher mehr ein Konsumiren der vorhandenen artistischen Bildungssumme zu nennen sein möchte, als daß er zu einem produktiven Weiterbilden, Durch- und Umarbeiten derselben sich anließe, ist es nicht mehr als billig, wenn die sachverständigere Kritik in Deutschland seit einiger

Zeit ein paar jüngere Namen mit Vorliebe nennt und mit Auszeichnung immer wieder nennt, unbekümmert darum, wie übel ihr dieser gerechtfertigte warme Antheil von andern Seiten ausgelegt werde. Man erräth, daß hier von den geistverwandten Freunden des jüngst besprochenen Begas die Rede ist, zu welchen wir nächst Lenbach und Böcklin auch Feuerbach rechnen können. Dies ist eine kleine Gruppe ächter und ganzer Künstlerindividualitäten, welche unstreitig noch zu großen Hoffnungen berechtigt, weil diese energisch und rücksichtslos aufstrebenden Epigonencharaktere sich wenigstens den Muth der Jugendfrische bewahrt haben, welcher, unbefriedigt von den leichten Kaufs erreichbaren Resultaten moderner Künste, nicht vor der Frage zurückschreckt, ob denn die Kunst nicht ganz Anderes wollen könne, als was heut zu Tage gang und gebe ist, und der auch stets bereit ist, diesem Anderen, das ein ganz anderes, weniger leicht und schnell erworbenes Können erfordert, jedes Opfer zu bringen. Für den Ernst und die Lauterkeit des Willens dieser schönen Kräfte spricht am beredtesten eine Thatsache. Begas, Böcklin und Lenbach, sie haben alle drei ihre ehrenvollen Lehrstühle an der jungen Kunstschule zu Weimar wieder verlassen, um in völliger Unabhängigkeit ihrer eigenen Durchbildung leben zu können, wo und wie es die noch keineswegs völlig zurückgelegten Wanderjahre ihres Strebens erfordern möchten. Feuerbach hat, wie ich höre, bisher, wohl aus dem nämlichen Grunde, jede feste Stellung ausgeschlagen. Welch schöner Gegensatz zu der heutigen Stellenjagd, Titelsucht und Ordensepidemie, zu dem Spekulationsgeiste dieser Zeit, welcher so „praktisch" geworden ist in der Bestimmung unserer Lebensziele, unserer „Ideale" — und welchem so viele kleine und große Talente verfallen sind!

Wenn ich nun aber mit Nachdruck Gewicht lege auf die nacheiferungswerthe Mannhaftigkeit dieser interessanten Künstler-Individualitäten, namentlich insofern diese entschiedene Männlichkeit auch in ihrem Streben selbst, im Wie ihrer Kunst sich ausprägt: so folgt daraus noch keineswegs die unbedingte Bewunderung und Mustergiltigkeit aller ihrer bisherigen Werke; ja ich kann selbst nicht verhehlen, daß Böcklin und Lenbach meine Erwartungen mit ihrer gegenwärtigen Ausstellung nur theilweise befriedigt haben. Böcklins Landschaft mit dem sich geißelnden Anachoreten an der steilen, wildbebuschten Felswand, um welche die Raben flattern, ist ein bizarres Phantasiestück, das mich in einer kleinen Radirung wohl ansprechen würde und zu welchem man sich allenfalls ein erheiterndes Gegenstück aus den Croquis eines Moritz v. Schwind oder unseres humoristischen Einsiedlers Spitzweg wünschen möchte. Für ein Bild aber ist zu wenig malerische Veranlassung geboten in diesem „poetischen" Einfall, und als landschaftliche Komposition betrachtet, ist das Ganze ziemlich formlos und zerrissen geblieben, auch hat die beabsichtigte Gesammtwirkung noch zu kämpfen mit den beunruhigenden Ansprüchen des naturalistischen Details. Ueberhaupt möchte ich Böcklin, den Landschafter, lieber auf dem Wege beharren sehen, welchen er in dem „südlichen Walde bei tiefer Abenddämmerung" eingeschlagen hat, der jetzt gleichfalls der Sammlung des Freih. v. Schack angehört. Zwar hat auch diese Komposition ihre Mängel; die Disposition leidet an zersplittertem Interesse; dafür aber erreicht das Gemälde in seiner potenzirten Tonart den Zauber der vollen Leuchtkraft eines ächt koloristischen Werkes, und kann, was die Richtigkeit der Tonverhältnisse betrifft, selbst das empfindliche Auge eines Meisters des paysage intime befriedigen, während die meisten anderen Landschaften Böcklin's, die ich gesehen habe, sich der Sünden des modernen direkten Naturalismus theilhaft machen und eben jener strengen Richtigkeit der Tonverhältnisse, jener Wahrheit entbehren, welche namentlich in der Landschaft an sich schon Schönheit ist. Aber neben seinem wunderlichen naturalistisch-phantastischen Anachoreten hat Böcklin ein weibliches Brustbild von eigenthümlichster Schönheit zur Ausstellung gebracht. Der bedeutende römische Kopf ist mit der größten Einfachheit ohne jedes Hilfsmittel der Beleuchtung ganz im Lokalton gehalten und fast nur mit dem Mittelton modellirt, und doch wirkt er plastisch durch ganze Säle hindurch wie ein leuchtendes Wandgemälde. Es scheint unglaublich, daß der nämliche Mann jene Landschaft und dieses stylvolle Brustbild geschaffen habe; nur diejenigen finden daran nichts Ueberraschendes, die von ihm wissen, daß er sich ja selbst in der Plastik bereits mit dem entschiedensten Erfolg versucht hat, und das ist eben das Vielversprechende, das Bedeutende an Böcklin, der Umfang seines geistigen Horizontes, die Beweglichkeit seiner reichen Künstlerseele, wodurch er so glänzend absticht gegen das moderne Virtuosenthum, das sich selten hinauswagt über ein spezielles Fach der Malerei, ja wohl gar sich kümmerlich beschränkt auf eine Spezialität der Spezialität.

Unter einem anderen Gesichtspunkte haben wir Lenbach zu fassen. Er hat seine Bedeutung durch

den radikalen Bruch mit dem modernen „Realismus", durch seinen entschiedenen Uebertritt zum koloristischen Idealismus der Alten erlangt. Auch diejenigen, welche nicht der Ansicht sind, daß dieser Schritt ein wahrhafter Fortschritt sei, werden wenigstens zugestehen müssen, daß ihm eine tiefe Ueberzeugung, eine glühende Begeisterung zu Grunde liegen müsse, welche allein die Kraft verleihen könne, einen Weg zu verlassen, auf welchem Lenbach der Beifall gewiß und mit seinem „Titusbogen" bereits die Bahn der Erfolge eröffnet war, um dafür einen andern einzuschlagen, auf welchem zur Zeit wenig Ermunterung, aber desto mehr Widerspruch zu erwarten ist. Wie soll aber der junge Künstler zu dieser begeisterten Kraft der Ueberzeugung gelangt sein, wenn nicht durch eine Erkenntniß, welche mit der zwingenden Gewalt der Wahrheit von nun an sein Thun und Lassen bestimmt hat. Diese Erkenntniß, aus dem Studium der Alten geschöpft, hat seiner Phantasie ganz die Richtung der intensivsten Gestaltungskraft gegeben, welche nicht ruhen und nicht rasten kann, bis sie ihren Anschauungen das volle, mit künstlerischem Geistesleben gesättigte Dasein geschaffen hat, womit schon ausgesprochen ist, daß für ihn die moderne expansive Richtung der Einbildungskraft nichts Fesselndes mehr haben kann, welche auf ihre erfinderische Seite allzu stolz, sich oft mit Schattenbildern oder Zerrbildern der künstlerischen Erscheinung begnügt. Die intensive Phantasie, im Bewußtsein der innern Größe ihres Kunstproblems, macht wenig stoffliche Ansprüche, sie liebt die einfachsten Fälle. Es begreift sich daher, daß Lenbach sich vorläufig wenigstens damit begnügt, Bildnisse zu malen, weil ihm das Porträt als die einfachste malerische Aufgabe erscheint. Dieser seiner gegenwärtigen Periode verdanken wir denn sein Meisterstück, das bereits vielbesprochene Bildniß Ludwig v. Hagn's, das schon bei seinem früheren Erscheinen auf dem Kunstverein sogar unter den geschworenen Feinden der „Nachahmung alter Bilder" mirakulöse Bekehrungen bewirkt hat. Die andern männlichen Bildnisse, welche Lenbach diesmal dem genannten beigesellt hat, stehen lange nicht auf der nämlichen Höhe. Je nun, eine wohlbestellte Drehorgel leistet wohl ihrem Leiermann tagtäglich den nämlichen treuen Dienst, aber der Künstler ist nicht immer der Allgegenwart seiner Geisteskräfte gleich sicher! Das Bildniß v. Hagn's aber wiegt für viele und bleibt auch auf unserer Ausstellung ein seltenes Juwel, denn dieses Werk läßt sich unbedenklich mit dem absoluten Maßstabe der alten Meister messen, den nicht viele ertragen. — Lenbach wird uns demnächst verlassen, um sich mit Aufträgen des Hrn. v. Schack für den kommenden Winter nach Rom zu begeben, wo er Begas, Böcklin und Feuerbach findet. Möge dieses abermalige Zusammentreffen der Freunde auf dem klassischen Boden der Kunst für alle recht fruchtbar werden! Es wäre ihnen zu gönnen, daß sie eine Zeitlang in irgend einer stillen römischen Villa, Angesichts der unsterblichen Werke der großen Periode der Malerei, unter welchselseitiger Anregung die wahre geistgesättigte Erscheinung hegen und pflegen könnten, wie ehedem in der Villa Massimi und der casa Bartholdy der Gedanke mit Begeisterung gehegt und gepflegt ward. Späterhin aber wünschte man diese streitbaren Talente auf dem Boden des deutschen Vaterlandes in einem angemessenen Wirkungskreise vereinigt zu sehen. Sollten wir uns mit einem unerfüllbaren Wunsche tragen, wenn wir in dieser Hinsicht den Blick auf die Kaiserstadt an der Donau richten, wo jetzt in allen Stücken ein so kräftiger Geist der Initiative auflebt?

(Schluß folgt.)

Die Ausstellung
von kirchlichen Kunst- und Gewerbserzeugnissen in Bad Hohenstein (Sachsen).

A. v. Z. Die evangelische Kirche Deutschlands hat schon seit geraumer Zeit den Interessen der bildenden Kunst auf ihrem Gebiete eingehende Beachtung geschenkt. Aus vereinzelten Bestrebungen sind zunächst die „Vereine für kirchliche Kunst" (Berlin, Stuttgart, Hamburg, Dresden) hervorgegangen; auf den Kirchentagen wurden in besonderen Sectionen die einschlagenden Fragen erörtert und in dem zu Stuttgart erscheinenden „Christlichen Kunstblatt", herausgegeben von A. C. Grüneisen, K. Schnaase und J. Schnorr von Carolsfeld, finden seit 1858 die gesammten Bestrebungen dieses Gebietes einen Vereinigungspunkt. — Für die zwei Hauptrichtungen, in welchen sich diese gesammten Thätigkeiten bewegen: einestheils für die Darstellungen religiösen Inhalts, wie sie die Kirche und das Haus bedarf, den kirchlichen Charakter, schriftgemäße Auffassung und würdige Behandlung zu wahren, anderntheils die im kirchlichen Dienst verwendeten architektonischen und kunstgewerblichen Erzeugnisse in kirchlichen Stylformen hergestellt zu sehen, — mußte nothwendiger Weise ein wesentliches Förderungsmittel

*

in der Anschauung der Kunstwerke selbst, in der Verbreitung von Musterbildern, Beschreibung und Besprechung bekannter Kunstwerke gesucht werden, und da auf diesem Wege immer nur ein beschränkter Kreis von Kunstwerken zu mehrseitiger Anschauung oder Vervielfältigung kommen konnte, so lag der Wunsch nahe, auch auf diesem Gebiete, wie auf dem des weltlichen Kunst- und Gewerbfleißes, Ausstellungen der Werke selbst zu veranstalten. Dem Pastor Lic. Maurer in Callenberg gebührt das Verdienst, diesen Gedanken zum ersten Mal in's Leben gerufen zu haben; daß der kleine sächsische Badeort, in welchem sich in diesem Sommer eine Pastorenconferenz versammelte, dazu gewählt wurde, lag in den Schwierigkeiten begründet, welche man dem Unternehmen in Berlin, Dresden und Stuttgart entgegengestellt hatte.

Der Gesammteindruck der Ausstellung war ein würdiger und erfreulicher; in geschmackvoller Aufstellung waren alle Zweige kirchlicher Kunstwerke vom Altarbild und Altar bis zum Kelch und Gesangbuch in Originalen und Zeichnungen vertreten; eine archäologische Abtheilung (100 von den 600 Nummern der Ausstellung zählend) brachte vorzüglich interessante Exemplare von Abendmahlskelchen, schöne alte Stickereien und vielfache Zeichnungen und Photographien mittelalterlicher Kunstdenkmale, um deren Einsendung sich u. A. die Alterthumsvereine von Dresden, Freiberg und Wien verdient gemacht hatten, zur Darstellung.

Es kann hier nicht unternommen werden, die Arbeiten der einzelnen Künstler und Kunsthandwerker aufzuzählen und kritisch zu besprechen. Unter vielem Lobenswerthen, sehr viel Mittelmäßigem und einem mäßigen Theil Ungenügendem kann, abgesehen von den ausgestellten Vervielfältigungen in Holzschnitt und Kupferstich, keine neuere künstlerische Leistung, weder der Architektur noch der Malerei oder der kirchlichen Ornamentik, als besonders hervorragend bezeichnet werden. Deutlich sprach sich der Gegensatz aus zwischen der Uebereinstimmung in den streng gothischen, entschieden stylisirten neuen Arbeiten des katholischen Süd- und West-Deutschlands und der Mannigfaltigkeit der auf verschiedenen Styl-Gebieten theils das Richtige suchenden und findenden, theils noch im vollen Ungeschmack verharrenden evangelisch-kirchlichen Kunst; gerade diese Wahrnehmung aber mußte zu der Erkenntniß führen, daß für die evangelische Kirche das einfache Zurückgehen auf die historisch abgeschlossenen Formen des gothischen Styles zu keinem befriedigenden Ergebniß führen kann. Die neuere kirchliche Malerei — ich erinnere nur an Julius Schnorr's so volksthümlich gewordenes Bibelwerk — muß sich in ihrer Formgebung an die Blüthezeit der italienischen Kunst anschließen und die Forderung eines harmonischen Anschlusses der figürlichen Darstellungen an die Formen der Architektur wird jedesmal verletzt, wenn Kompositionen dieses Styls direkt mit streng gothischen Architekturformen vereinigt werden, wie es in neuerer Zeit so häufig der Fall ist. Die entschiedenen Gothiker der Rheinlande haben deshalb von ihrem Standpunkte aus ganz recht, die Glasmalereien der Ankirche und des südl. Seitenschiffs im Kölner Dom nicht als „stylgerecht" anzuerkennen und von der Malerei und Sculptur das Zurückgehen auf die Kompositionsweise und Formengebung des 13. Jahrhunderts zu fordern; wer diese Forderung nicht aufstellen will — und glücklicher Weise dürfte der gesunde Sinn des Volkes sich im Allgemeinen dagegen verwahren — der wird auch von der Architektur verlangen, daß sie dem kirchlichen Bedürfniß bei Bauten und Geräthen neue, im besten Sinn des Wortes moderne Formen zu schaffen versuche, und wird nicht mit der Bedingung: nur gothisch oder romanisch! sie auf ein enges Gebiet abgeschlossener Formen verweisen wollen. Leider war aber in der Hohensteiner Ausstellung von solchen Bestrebungen nach neuen Formen nichts zu sehen; verwunderlich war es dagegen, daß neben zahlreichen Leistungen stylgerechtester Reproduktion echtgothischer Formen auch die sogenannte Gothik der überwundenen Heideloff'schen Schule noch in mehreren Entwürfen spukte — Um mit etwas Gutem zu schließen, sei erwähnt, daß den alterthümlichen Goldschmiedarbeiten von neueren Erzeugnissen nur die Kelche und Kannen von Sy und Wagner in Berlin an die Seite zu stellen waren.

Die achte Versammlung der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft

zu Weimar, vom 17.—21. August 1863.

Bureau: Präs. Prof. Dietz, Vicepräs. Prof. Hübner, Dir. v. Kalkreuth. Schriftführer Prof. Wiegmann, Dr. v. Schorn.

z—. Die Festtage sind vorüber und mit der Ernüchterung, die jedem anhaltenden Genusse folgt, stellt sich, ein kalter Rechenmeister, die Ueberlegung ein, welche die einfache Bilanz zieht zwischen Aufwand und Gewinn,

zwischen Wollen und Erreichen, zwischen Schein und Wahrheit. Es kann keine Frage sein, daß Künstler und unter ihnen vor allen die bildenden, wie wenige andere geeignet und geschickt sind, Feste zu feiern, und wie wenige andere ungeeignet, Versammlungen zu halten. In gemeinsamer Freude fröhliche Stunden zu feiern, Haus und Garten zu schmücken und auf Stunden oder Tage eine Zeit herbeizuzaubern, wo Kunst und Leben in- und miteinander gehen, wo kein nacktes Bedürfniß verletzt, kein Widerspruch stört, sondern wo Alles durch einen reizenden Schein zu einer freilich ephemeren Harmonie gebracht ist: das liegt so recht in der Natur des Künstlers, das ist ihm, mag es noch so arbeitvolle Wochen mit sich bringen, doch Erholung von der Anstrengung und der Einsamkeit des Schaffens. Aber einer parlamentarischen Erörterung der „gemeinsamen Interessen" sind gar Viele und oft die Bedeutendsten am meisten abgeneigt; auch in Weimar war die Betheiligung an den Versammlungen, die denn doch ausgesprochener Maßen den Hauptzweck der Zusammenkunft bilden sollen, eine verhältnißmäßig geringe. In der That tragen auch diese Versammlungen einen ganz besonderen Charakter. Während bei den übrigen Wanderversammlungen sich Fachgenossen zusammenfinden, um Fragen zu diskutiren, die den Inhalt ihres Berufes betreffen, kann eine derartige Tendenz bei den Zusammenkünften der Künstler vorläufig wenig wahrgenommen werden. Allerdings nennt die Kunstgenossenschaft im §. 1 ihrer Geschäftsordnung die Förderung der materiellen Interessen erst an letzter Stelle; aber thatsächlich haben diese Fragen nebst der Feststellung der „Geschäftsordnung" bisher in den Versammlungen den breitesten Raum eingenommen und höhere Interessen haben beinahe allein durch die beiden großen Kunstausstellungen zu München und Köln Pflege gefunden. Man kann dagegen allerdings sagen, daß für des Künstlers eigentlichsten Zweck durch Versammlungen überhaupt wenig geleistet werden kann: sie werden Niemanden lehren, weder bessere Gebäude aufzuführen, noch schönere Statuen zu machen, noch bedeutendere Bilder zu malen. Allein es fragt sich doch, ob dieselben auch in dieser Rücksicht so ganz überflüssig sind. Derartige Gedanken sind mehrfach aufgetaucht, und ich werde gleich hier einige Anträge erwähnen, welche davon Zeugniß ablegen; wie es mir denn überhaupt besser scheint, über die drei Versammlungen vom 18., 19., 20. August im Zusammenhange zu referiren, und je das gegenständlich Zusammengehörige zusammenzufassen, als die Reihenfolge der Tagesordnungen einzuhalten, welche, zufällig wie sie ist, ein sehr untergeordnetes Interesse hat.

Demnach muß zuerst eines Antrages von Wien gedacht werden (19. August): „Die General-Versammlungen der deutschen Kunstgenossenschaft sollen in Zukunft nur zwei Sitzungen (Eröffnungs- und Schlußsitzung) im Plenum halten, dazwischen aber aufgelöst in die Sektionen für Architektur, Skulptur, Malerei und graphische Künste die Berathungen vornehmen." Das Generalkomité schlägt vor, diesen Antrag nebst einem Zusatz des Grafen Kalkreuth, daß man für diesen Fall den Vorversammlungen der Deputirten eine größere Ausdehnung gebe, an die Lokalkomité's zu versenden, deren Meinungen, Vorschläge u. s. w. darüber entgegenzunehmen und bei der nächsten Versammlung Beschluß zu fassen. Hr. Grese aus Wien motivirte den ursprünglichen Antrag, indem er besonders darauf hinwies, wie erst auf diese Weise u. A. den Bedürfnissen der Architekten Rechnung getragen werde, welche bisher sich gezwungen gesehen hätten, noch besondere Versammlungen zu halten. Die Meinungen der Versammlung waren getheilt: Dr. Schöne von Weimar stimmte dem Generalkomité bei, aber wünschte bereits bei der nächsten Versammlung, vielleicht unter Opferung eines Festnachmittags, einen thatsächlichen Anfang mit Sektionssitzungen gemacht zu sehen; ähnlich Professor Hübner, indem er abrieth, statutarische Bestimmungen darüber zu treffen, sondern ein freiwilliges Zusammentreten zu Sektionen empfahl. Closen aus Leipzig äußert sich dagegen, wohl in der irrthümlichen Voraussetzung, daß der Wiener Antrag den Sektionen Vorberathung über Gegenstände zuweise, die dann an die Versammlung kommen sollten; in dieser Voraussetzung fürchtete er (mir scheint mit Recht) unfruchtbare ästhetische ꝛc. Diskussionen. Schließlich trat die Versammlung dem Vorschlag des Generalcomité's bei.

Von ähnlichem Interesse waren die Anträge des Professors Dietz aus Karlsruhe, welche in der Schlußsitzung diskutirt wurden. Sie lauten: „Die deutsche Kunstgenossenschaft möge sich in der Periode der jährlichen Versammlungen zu der Bedeutung eines nationalen Vereins erheben zu Frommen und Nutzen der deutschen Geschichte, des nationalen Lebens und der monumentalen Kunst. Die allgemeine Künstler-Versammlung würde zu diesem Behufe Anträge der Lokalkomité's oder auch einzelner Mitglieder entgegennehmen, diese in öffentlicher Sitzung untersuchen und im Falle ihrer Würdigkeit durch das Organ des Hauptkomité's motivirte Eingaben oder Denkschriften an die betreffenden Fürsten,

Gemeinden, Körperschaften u. s. w. ergehen lassen. Es wäre in allen Fällen nur eine moralische Initiative zu ergreifen, und der Inhalt jener Schriften hätte sich — nach der Bezeichnung des Stoffes — auf Anregung, Bitte und Rath zu beschränken." Für den Fall der Annahme dieses Antrages stellt Hr. Professor Diez sofort die folgende Bitte: „Die deutsche Kunstgenossenschaft möge aus ihren Mitteln dem Altmeister Asmus Carstens, dem Begründer der neueren deutschen Kunst, in seinem Geburtsorte St. Jürgens bei Schleswig einen Gedenkstein setzen lassen." Es war jedenfalls zu bedauern, daß diese Anträge erst in der letzten Versammlung vorgelegt wurden, für welche, nachdem die beiden ersten ziemlich kurz gewesen, der Stoff allzu reich war, als daß er mit der wünschenswerthen Sorgfalt hätte durchgesprochen werden können. Das Generalkomité beantragt auch hier Ueberweisung an eine Kommission zur Ausarbeitung einer Vorlage. Nach Uebergabe des Präsidiums an Gr. Kalkreuth verliest Prof. Diez eine Motivirung seines Antrags; er meint, daß es Zeit sei, die Thätigkeit der Genossenschaft nicht mehr, wie bisher, wesentlich auf den Ausbau der Statuten und deren Organisation zu beschränken; der Verein müsse seine idealen Ziele ins Auge fassen, er müsse im nationalen Sinne zu wirken streben, durch seine Organe die nationalen Erinnerungen aufsuchen, welche ihrer monumentalen Verewigung harren, und die Ausfüllung dieser Lücken veranlassen. Er beruft sich dabei auch u. A. auf den bekannten Artikel von Schnorr in der „Augsb. A. Z." vom 24. Februar 1863, in welchem derselbe Vorschläge macht für eine Neugestaltung der Verbindung für historische Kunst. Gegen den Antrag erklärt sich Sußmann aus Berlin, weil er über § 1 der Statuten hinausgehe und weil er praktisch undurchführbar sei. Gegen beide Einwände repliziren Hübner aus Dresden und der Antragsteller, von denen besonders der erstere die praktische Seite ins Auge faßt und zeigt, wie die Sache ins Werk gesetzt werden solle. An der Debatte betheiligen sich ferner Clasen, der darauf hinweist, wie nur auf dem Wege einer idealen, monumentalen Kunst, eine wahrhafte Förderung der Kunst zu finden sei, v. Blomberg u. A. Gilli — stellt einen Stein aus den Vorräthen seines Vaters für die Erinnerung an Carstens unter großem Beifall der Versammlung zur Verfügung. Schließlich wird der Antrag des Generalkomité's angenommen. Man kann mit dieser vorläufigen Lösung der Angelegenheit wohl einverstanden sein; es steht zu hoffen, daß auf diesem Wege besser als in einer durch den Drang der Zeit beschränkten Debatte sich herausstellen wird, was von diesen Anträgen zu halten ist. Jedenfalls muß es bedenklich machen, daß das Prinzip einer rein „moralischen Initiative" sofort bei dem Vorschlage des Carstens'schen Denksteines verlassen ist. Auch scheint es sehr fraglich, ob gerade eine nationale Künstlergenossenschaft das rechte Organ ist für eine Thätigkeit, wie sie hier angestrebt wird; ist doch — leider — unsere nationale Vergangenheit der Art, daß wir zumeist den Triumph des Einen nicht feiern können, ohne des Andern Niederlage zugleich zu verewigen. In diesem Sinne würden Lokalvereine weit zweckmäßiger sein. Aber was vor Allem bedenklich machen muß, ist die einseitige Tendenz des Antrages auf ausdrücklich nationalgeschichtliche Stoffe, eine Ausschließlichkeit, von welcher der vortreffliche Aufsatz von Schnorr sich freihält. Es ist nicht wahr, daß das Nationale der Kunst daran hänge, daß sie sogenannte nationale Stoffe behandelt. Das Schönste, Heiligste und im höchsten Sinne Nationalste, was im deutschen Volke lebt, ist etwas durchaus über seine geschichtlichen Erinnerungen Hinausliegendes; Gervinus bemerkt mit Recht, daß auch dem Deutschen als Deutschen noch heute Homer näher steht als das Nibelungenlied, und so hängt die nationale Bedeutung auch der bildenden Kunst an ganz anderen Elementen, als an den „Stoffen aus der deutschen Geschichte". Das Nationale in der Kunst ist das Gute in der Kunst. Goethe's „Iphigenie" ist ein nationales Drama, wie wenig andere, während dem größten Theil der deutschen Geschichtsdramen der politische Patriotismus ihrer Verfasser keine wirklich nationale Bedeutung zu geben vermocht hat.

In Betreff der übrigen Verhandlungen werde ich mich kürzer fassen können. Ich hebe daraus zunächst den Antrag in Betreff der Versicherung von Kunstwerken von Gilli aus Berlin hervor, welcher vom Antragsteller selbst dahin modifizirt wurde, die Angelegenheit einer Kommission der Berliner Lokalgenossenschaft unter Zuziehung von Sachverständigen und des Antragstellers, welcher bereits umfassende Erkundigungen eingezogen hat, zur Ausarbeitung einer Vorlage zu überweisen. Die Debatte war insofern von Interesse, als sie die Unzulänglichkeit der bisherigen Einrichtungen ans Licht stellte, und die Nothwendigkeit gemeinsamer Schule ergab, da der Einzelne den mannigfachsten Nachtheilen ausgesetzt bleibt. — Für die übrigen Gegenstände der Berathungen genügt es, einfach die Beschlüsse zu verzeichnen. Die Debatte war im Ganzen von nicht

besonderem Interesse und meist von dem Präsidenten mit einer „Energie“ geleitet, von der nur die immer wieder als Popanz vorgehaltene Kürze der Zeit es begreiflich macht, daß die Versammlung sie sich gefallen ließ.

1. Die Mitglieder der Kunstgenossenschaft verpflichten sich, den Fond der „Albrecht-Dürer-Stiftung“ durch freiwillige Beiträge zu stärken; der Modus bleibt der Bestimmung der Lokalkomité's überlassen (Antrag von Düsseldorf und Wien, modificirt vom Generalcomité).

2. Der Berliner Entwurf zur Organisation einer Jury für Kunstausstellungen wird durch den Druck unter die Lokalkomité's verbreitet, welche an das Berliner Komité ihre Vorschläge, Erfahrungen u. s. w, mittheilen, und so einen weiteren, reicheren Entwurf ermöglichen.

3 Der Kasseler Antrag, „die K. G. wolle die in Kassel erscheinende „Chronik für bildende Kunst“ zu ihrem Geschäftsorgan erwählen“ wird abgelehnt, daneben aber das Blatt in Anerkennung seiner Verdienste der Theilnahme der Genossen empfohlen.

4. In Betreff der Frage über das Recht des geistigen Eigenthumes wird mitgetheilt, daß die Berliner Denkschrift ihrer Drucklegung bis zum Oktober entgegensieht, und daß sie demnach dem Bundestage noch vor der Abstimmung über den Gegenstand wird mitgetheilt werden können.

5. Der von Dr. v. Schorn verlesene Rechenschaftsbericht über die Geschäftsführung des Hauptvorstandes wird von der Versammlung mit Dank und Beifall entgegengenommen.

6. Auf Zustellungen des Hauptvorstandes haben die Rückäußerungen der Lokalkomité's innerhalb vier Wochen zu erfolgen; in Fällen der Abstimmung unterwerfen sich die nach Ablauf von vier Wochen noch rückständigen Lokalkomité's dem Beschlusse der Majorität. (Antrag von Weimar.)

7. Die Protokolle der Generalversammlung sind jedesmal binnen drei, längstens vier Monaten in den gedruckten Exemplaren wie bisher an die sämmtlichen Lokalkomité's zu versenden. (Wiener Antrag, modificirt vom Generalkomité.)

8. Es obliegt dem jeweiligen Hauptvorstande, den Ausweis über seine Gebahrung mit den Geldmitteln sowohl bezüglich der Genossenschaftskasse als auch des Ausstellungs-Fonds und der „Albrecht-Dürer-Stiftung“ sogleich bei der Generalversammlung zu ertheilen. (Dsgl.)

9. Die besonderen Bestimmungen über die Turnusausstellungen (§. 28 der Geschäftsordnung) bleiben dem Ermessen der bezüglichen Lokalkomité's unter Vereinbarung mit dem jedesmaligen Aussteller überlassen. (Antrag von Leipzig, modificirt vom Generalkomité.)

10. Der Berliner Antrag: „Für jede der Künstlerversammlung vorzulegende Angelegenheit wird nach erfolgter Vorberathung im Generalkomité ein Berichterstatter ernannt“, wird auf Vorschlag von Closen in Leipzig zu Protokoll gegeben und damit der Berücksichtigung des Hauptvorstandes empfohlen.

11. Der Antrag von Gilli in Berlin auf Zulassung der Kongreßmitglieder zu den Deputirtenversammlungen, selbstverständlich ohne Stimmberechtigung, wird abgelehnt.

12. Es wird sobald als möglich eine Geschäftsordnung für das Deputirtenkomité ausgearbeitet. (Antrag von Professor Michelis in Weimar.) Die Ausarbeitung hat durch eine Kommission in Weimar unter Mitwirkung des Antragstellers zu geschehen.

13. Die große Industrie-Ausstellung in Wien ist auf 1866 verschoben. In Folge dessen beantragt Herr Grefe, Deputirter aus Wien, auch die nächste allgemeine Kunstausstellung bis dahin aufzuschieben, da von dem österreichischen Handelsministerium die umfassendsten Vorbereitungen dafür getroffen werden würden; und zugleich schon jetzt das Wiener Lokalkomité zur Bildung eines permanenten Ausstellungskomité's zu veranlassen. Die Versammlung stimmt dem bei.

14. Das Generalkomité beantragt, für 1864 nur einen Deputirtenkongreß (§. 13 der Geschäftsordnung) zu berufen, die nächste Generalversammlung aber erst 1865 zu halten. Die Versammlung stimmt bei.

15. Der Lorbeerkranz, welcher in Antwerpen dem großen Karton von Cornelius „Die apokalyptischen Reiter“ gewidmet worden, soll in des Meisters Geburtsstadt Düsseldorf neben seinem Oelbilde („die klugen und thörichten Jungfrauen“) aufgehangen werden. (Antrag des Generalkomité's.)

16. Der um die deutsche Kunst, namentlich durch die Veranstaltung und Durchführung der Kartonausstellung in Antwerpen, hochverdiente Herr F. Loos, früherer Bürgermeister von Antwerpen, Mitglied der dortigen Abgeordnetenkammer ꝛc. ꝛc., wird zum Ehrenmitgliede der deutschen Kunstgenossenschaft ernannt. (Antrag von Weimar.)

Herr Loos, der in Weimar persönlich anwesend war, sprach in der letzten Versammlung unter begeisterten Zurufen der Anwesenden seinen Dank für diesen Beschluß aus.

17. Herr Bürgermeister v. Mertens in Salzburg wird gleichfalls zum Ehrenmitglied ernannt. (Antrag vom Generalkomité.)

Schließlich sei noch erwähnt, daß in der ersten Versammlung die Künstler von dem Hauptvorstande, Professor Martersteig, und dann im Namen des Großherzogs von dem geh. Staatsrath Stichling in einer sinnigen und warmen Ansprache begrüßt wurden, dem sich ein Willkommen des Oberbürgermeisters Beck anschloß. Ein Hoch auf den Großherzog folgte. Den Schluß der Versammlungen machten ein Hoch auf Weimar's Fürstenpaar, auf die Stadt Weimar und auf das deutsche Vaterland, unter mannigfachen Beziehungen auf den gerade tagenden Fürstenkongreß in Frankfurt.

Ihnen von den Festlichkeiten zu Ehren der künstlerischen Gäste ausführlich zu berichten, ist hier nicht der Platz. Genug, dieselben verliefen, trotz einiger elementaren Störungen durch Feuerlärm und Regengüsse, im Ganzen zu Jedermanns Zufriedenheit und in heiterster Stimmung. Den Glanzpunkt bildete das Volksfest am Stern im Weimarer Park und die vom großherzoglichen Hofe veranstaltete Zusammenkunft auf der Wartburg. Bei jener Gelegenheit wurde W. Genast's Festspiel: „Der deutsche Hort", mit Musik von Stör und lebenden Bildern von B. Genelli, unter Mitwirkung der Damen Köster-Schlegel und Riemann-Seebach aufgeführt. Die Gastfreundschaft der Stadt und ihres liebenswürdigen Hofes hat sich unser aller Herzen dauernd eingeprägt.

Korrespondenz-Nachrichten.

A. C. **Braunschweig.** (Die neue Quadriga. Reliefs zum Lessing-Denkmal). Wir sehen hier in der nächsten Zeit der Aufstellung eines höchst interessanten plastischen Kunstwerkes entgegen, der Quadriga nämlich, welche die Platform des herzoglichen Schlosses zieren soll. Als Herzog Wilhelm im Jahre 1850 sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum feierte, wurde ihm durch die Stände des Landes mit dieser Quadriga ein Geschenk gemacht. Rietschel lieferte das Modell und der hiesige Inspector Howald, derselbe, welcher auch den Rietschel'schen Lessing gegossen hat, übernahm die Ausführung. Letztere ist insoferne von ganz besonderem Interesse, als sie die einzige Ausführung einer Gruppe von so beträchtlichen Dimensionen in getriebener Arbeit ist, und weder aus alter noch neuer Zeit darin ihres Gleichen haben dürfte. Das Werk stellt die Figur der Brunonia auf einem Viergespanne dar; die linke Hand faßt die Zügel, während die rechte einen Stab mit Lorbeerkranz emporhält. Die vier Pferde sind von unübertrefflicher Arbeit; Proportion, Ausdruck und Details gleich vollendet, Kopf und Figur der Brunonia würdevoll und edel. Der Gesichtsausdruck zeigt eine erhabene Ruhe; die Mauerkrone in den Haaren, die etwas zurückfliegende Kleidung, Arme und Hände sind tadellos schön. Die ganze Gruppe ist vor dem Howald'schen Atelier zusammengestellt und wird täglich von Hunderten beschaut. Wenn sie erst oben auf dem Schlosse prangt, wird sie leider in den Einzelheiten nicht mehr so genau erkannt werden können. Das Ganze ist etwa 30 Fuß hoch; die Figur der Brunonia für sich 17½ Fuß, jedes der Pferde 15½ Fuß. — In demselben Atelier werden gegenwärtig zwei Reliefs zum Piedestal des Lessing-Denkmals gegossen. Sie sind von Kultzsch in Dresden, einem Schüler Rietschel's modellirt, und stellen Kritik und Poesie in allegorischen Gruppen dar.

A. v. Z. **Leipzig.** (Gemälde von Th. Große. Vergebliche Liberalität. Die deutsche Turnhalle.) Der Kontrakt über die Ausführung der für das städtische Museum projektirten Freskomalereien ist vor einiger Zeit mit dem Maler Th. Große in Rom abgeschlossen worden und der Künstler beschäftigt sich bereits mit dem Zeichnen der Cartons. Vom Leipziger Kunstverein sind 4000 Thlr., von der Staatsregierung gleichfalls 4000 Thlr. und vom Stadtrathe 1000 Thlr. für dieses Unternehmen bestimmt. Ein gegenwärtig in Dresden ausgestelltes Oelgemälde von Große: „Abraham, die Engel bewirthend", erregte durch Schönheit der Zeichnung und tiefes Kolorit die ungetheilteste Bewunderung, es wurde alsbald für die gewählte Sammlung einer hiesigen Kunstfreundin erworben. — Für den Ankauf des auch bei uns ausgestellten Bildes von Lessing: „Huß vor dem Scheiterhaufen", über dessen künstlerische Bedeutung die Stimmen sehr getheilt waren und eine heftige Polemik in den Lokalblättern sich entspann, war die Summe von 17,000 Thlrn. binnen wenig Tagen durch Verwilligungen des Kunstvereins, des Stadtraths und Privat-Subskriptionen fast zusammengebracht, als die Nachricht vom Verkauf des Bildes an die Nationalgalerie in Berlin eintraf. — Während des dritten deutschen Turnfestes zeigte Leipzig, bei aller farbigen Fülle des Festschmuckes, welcher die malerischen Straßen der innern Stadt auf das reichste zierte, wenig eigentlich künstlerische Dekorationen. Der schlanke Bau der Festhalle muß in seiner luftigen und hochaufstrebenden Holzkonstruktion als ein Meisterwerk des talentvollen Baumeisters C. Lipsius bezeichnet werden; der Anblick des Inneren war während der beiden Festtage, als über 600 schimmernde Fahnen der deutschen Turnvereine über den hohen Pfeilern des Mittelschiffs einen prächtig-farbigen Kranz bildeten, ein zauberhaft schöner, wozu besonders der nur durch Guirlanden unterbrochene Naturton des Holzwerkes und die Ausfüllung sämmtlicher Fenster mit glasmalereiartigen Figuren und Ornamenten beitrug. — Ein Fries in Gyps von Härtel in Weimar, die Hermannsschlacht darstellend, welcher den plastischen Innenschmuck der Festhalle bildete, kam leider bei den kolossalen Dimensionen des Gebäudes nicht zur gehörigen Wirkung; die Malereien am Mittelbau und die große Germania waren glücklicherweise nur für die drei Festtage vorhanden.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 10. Zweiter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

bildende Kunst.

Wien. 3. October 1863.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr. 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr Ausland 1¼, 2½, 5 fl. Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: G. Jägermeyer & Co., Graben, 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Lessing's „Huß vor dem Scheiterhaufen". — Die bildenden Künste in Hamburg. — Die internationale Kunstausstellung in München. III. (Schluß). — Kunstliteratur (Schnorr, Nieuwerkerke). — Korrespondenz-Nachrichten (Stuttgart). — Lokales.

Lessing's „Huß vor dem Scheiterhaufen"

im österreichischen Kunstverein.

⁂ Das große historische Gemälde, welches gegenwärtig in den Räumen unseres Kunstvereins fruchtlos nach einer entsprechenden Beleuchtung herumirrt, ist in diesen Blättern bereits von zwei geschätzten Mitarbeitern aus Berlin und Dresden von verschiedenen Gesichtspunkten aus eingehend gewürdigt worden*). Gleichwohl fordert es schon die Pflicht der Höflichkeit, einem so vornehmen Besucher mindestens ein freundliches Willkomm zuzurufen. Und wir entledigen uns dieser Verbindlichkeit um so lieber, als der gern gesehene Gast sich schon durch sein bloßes Erscheinen um das hiesige Kunstleben kein geringes Verdienst erworben hat.

Nicht als ob uns viel daran gelegen wäre, daß die Gebildeten der österreichischen Hauptstadt in gedrängten Schaaren der künstlerischen Glorifikation eines Ketzer-Martyriums Bewunderung und Rührung zollen. Die Zeiten sind ja längst vorüber, wo es nöthig war, dergleichen zu erwähnen. Die Quelle unserer Befriedigung liegt allen kulturhistorischen oder theologischen Interessen fern. Wir sind es zufrieden, wenn die lebendige Theilnahme für das bedeutende Kunstwerk in den höheren Schichten unseres Publikums dauernde Wurzeln geschlagen hat, und hegen die Ueberzeugung, daß wenigstens die künstlerischen Kreise Wiens von der Schöpfung einer so durch und durch eigenthümlichen, charaktervollen und mannhaften Persönlichkeit, wie sie in diesem Werke Lessing's ausgeprägt ist, tiefe und segensreiche Nachwirkungen empfinden werden.

Was nun freilich die Werthschätzung des Bildes an sich betrifft, so befinden wir uns in dieser Hinsicht ungefähr in derselben ketzermäßigen Beklommenheit, welcher ein gleichgesinnter Kunstreferent im hiesigen „Fremdenblatt" beredten Ausdruck gegeben hat. Wir verdenken es der achtungswerthen Berliner Kunsthandlung durchaus nicht, wenn sie, um das ihr zur öffentlichen Ausstellung überlassene Werk den Honoratioren unserer sämmtlichen Reichs- und Provinzial-Hauptstädte mit einigem Nachdruck an's Herz zu legen, auch die erlaubten Mittel der Reklame geschickt ins Werk setzt. Biographische, historische, auch technische Notizen, als Begleiter für das beziehungs- und stoffreiche Bild in einem Broschürchen versammelt, wären Jedem eine willkommene Gabe gewesen. Der Abdruck von einigen Dutzenden ruhmrediger Zeitungsartikel dagegen, wie er uns hier zugleich mit unserer Eintrittskarte aufgenöthigt wird, ekelt uns an; und wenn dann vollends in fast keinem dieser Lobgesänge der künstlerischen Bedeutung des Bildes unmittelbar und scharf zu Leibe gegangen wird, so muß uns dies zu entschiedenem Widerspruche reizen.

Wie lange soll man es noch vergebens betonen, was bereits der Freiherr von Rumohr den ideologischen Kunstgelehrten seiner Zeit so kräftig entgegen

*) Vergl. Nr. 3, S. 47 und Nr. 7, S. 125.

gehalten hat und was besonders in diesen Blättern, Manchem vielleicht schon zum Ueberdruß, oft wiederholt worden ist: daß doch in aller Kunst nur das Wie der Darstellung und nimmer das Was des Gegenstandes den Gradmesser des Urtheils abgeben könne. Mag uns Murillo verklärte Heilige oder lausige Betteljungen malen, er bleibt immer Murillo. Die süßliche Religiösität der einen ist uns so widrig wie das Ungeziefer der andern; und doch entzücken uns beide, weil beide mit gleicher Meisterschaft charakterisirt, mit gleicher Virtuosität gezeichnet, mit gleicher Vollendung malerisch durchgeführt sind.

Kann das Lessing'sche Gemälde wohl in diesen rein künstlerischen Beziehungen mit Meisterwerken jener Gattung die Wette eingehen? Um sich, wenn man es nicht von vornherein ist, über diese Frage klar zu werden, braucht man sich nur das lebhafte stoffliche Interesse, welches unsere Zeit ihrer Eigenthümlichkeit nach gerade solchen historischen Rührstücken entgegenbringt, als erloschen vorzustellen; und zwar in demselben Grade, wie unser stoffliches Interesse an den verzückten spanischen Heiligen oder an den olympischen Göttern des alten Griechenlands bereits erloschen ist. Würde wohl der Lessing'sche Märtyrer unter einer solchen Voraussetzung sich gleicher Theilnahme, wie jene, zu erfreuen haben? Wir bezweifeln es, aus dem einfachen Grunde, weil das Unvergängliche an ihm, nämlich sein künstlerischer Werth, den vorübergehend interessanten und bedeutenden Seiten des geschichtlichen Stoffes keineswegs die Wage hält, geschweige denn sie überbietet.

Was wohl Jedem sofort in die Augen fällt, ist die überaus mattherzige Charakteristik des Haupthelden. Der sanft hingekniete, wohlkostümirte Huß Lessing's mit seinem verglasten Blick und dem süßlichen, unbestimmten Lächeln hat nichts gemein mit jenem gewaltigen Vorkämpfer der Reformation, der den Feuertod nicht zu scheuen brauchte, weil eine Flamme, glühender als die des Scheiterhaufens, in seiner Seele loderte. Wir interessiren uns für jenen soviel und so wenig wie für irgend einen beliebigen Repräsentanten Meyerbeer'scher Opernhelden, und so kommt es, daß auch das Feuer des für ihn bestimmten Holzstoßes uns nicht so wie es eigentlich sein sollte, auf den Nägeln brennt.

An dieser packenden, schlagenden Gewalt des Ausdrucks fehlt es nicht minder den Vornehmeren unter den die Exekution ausführenden Personen. Ueber die Helfershelfer eines empörenden Verrath's, von Kaiser und Papst gemeinsam begangen, mußte wenigstens ein Schatten der strafenden Nemesis, eine Ahnung der drohenden Rachegeister des ungehört Ermordeten hingebreitet liegen. Dieser schöne Herzog von Bayern aber macht sich gerade so viel Gedanken über die Sache, wie ein Hauptmann von der Gensdarmerie, mit dem er auch sein ganz vortrefflich gemaltes Pferd gemein hat; und den hohen geistlichen Herrn ist auch keine sonderliche Emotion anzumerken. Der durch's Augenglas dem Schauspiel zuguckende Franziskaner, so charaktervoll er gezeichnet ist, wirkt fast komisch, jedenfalls entschieden genrehaft, und an solchen zwar trefflich erfundenen, aber für die Gesammtcharakteristik des Moments doch ziemlich verlorenen Genregestalten bietet namentlich die Volksgruppe links eine reiche Fülle. Wo eben, wie hier, kein mächtig anziehender Mittelpunkt vorhanden ist, da müssen alle noch so fein und bedeutsam ausgedachten Einzelheiten sich schließlich dem künstlerischen Eindrucke des Ganzen mehr schädlich als förderlich erweisen.

Das Gleiche gilt von der Farbe des Bildes. Im Einzelnen hat sich Lessing über die Herbigkeit und Kälte, deren manche seiner früheren Bilder beschuldigt worden, hier in erfreulichster Weise emporgeschwungen. Die Lokaltöne haben eine gewisse muntere Energie, die sich von der Chausseestaubfärbung mancher unserer allermodernsten Realisten vortheilhaft unterscheidet. Allein im Ganzen genommen ist das Werk doch kein eigentlich koloristisches Bild. Es fehlt ihm hiezu die einheitliche malerische Gesammthaltung, eine wohlthuende Gliederung und Abstufung der Luft- und Schattenmassen und vor Allem jene volle Farbengluth und Farbenseligkeit, welche die großen Maler alter wie neuer Zeit als Merkmal der höchsten Meisterschaft an ihrer Stirne tragen; es fehlt ihm deshalb auch der unwiderstehliche Reiz, den das wahrhaft koloristische Werk, noch ehe man überhaupt sich seines Gegenstandes hat bemächtigen können, wir möchten sagen, schon bei zwanzig Schritt Entfernung, auf jeden Beschauer ausüben wird.

Man darf also wohl, um gerecht zu sein, das Bedeutende und Tüchtige der Leistung Lessing's, man kann vor Allem die treffliche Gesinnung, die Konsequenz der Anschauungen, welche durch alle seine Werke hindurchgeht, auch in diesem Bilde schätzen und achten, ohne deßhalb mit seinen blinden Verehrern des Wahnes zu leben, daß nun, da das größte deutsche Historienbild einmal gemacht sei, die deutsche Kunst getrost auf ihren Lorbeern ruhen könne.

Die bildenden Künste in Hamburg.

Von **G. F. Waagen.**

Wenn es schon nicht geläugnet werden kann, daß in Hamburg über die vorwaltende Pflege der materiellen Interessen die ideellen, in deren Gebiet die bildenden Künste ja eine so bedeutende Rolle spielen, längere Zeit etwas vernachlässigt worden sind, so zeugt es doch nur von Unkenntniß oder bösem Willen, wenn verschiedentlich geäußert worden ist, daß der Sinn für bildende Kunst dort gänzlich fehle. Hiegegen spricht allein schon die Thatsache, daß die Stadt seit dem Jahre 1841 900,000 Thaler darauf gewendet hat, die Nicolaikirche, eine der schönsten modernen Kirchen gothischen Styles, nach den Plänen des berühmten englischen Architekten Scott aufzuführen; von jener Summe sind 400,000 Rthlr. von den ärmeren Klassen dadurch aufgebracht worden, daß ein Jeder sich anheischig machte, wöchentlich einen Schilling (etwa acht Pfennige) beizutragen, und man wird sicher auch noch den zur Ausführung der Thürme erforderlichen Aufwand von etwa 300,000 Rthlrn. zusammen bringen. Gegen jenen Vorwurf zeugt ferner ganz besonders der Umstand, daß in den letzten zwanzig Jahren drei werthvolle Sammlungen älterer, vornemlich der holländischen Schule angehöriger Gemälde in Hamburg gebildet worden, und daß dort eine so große Zahl von Bildern der berühmtesten modernen Meister der deutschen, belgischen, holländischen und französischen Schule in den Händen von Liebhabern vorhanden ist, wie nur wenige Städte in Deutschland sie aufzuweisen haben dürften. Wie sehr aber vollends neuerdings das Interesse für die bildenden Künste daselbst im Wachsen ist, geht daraus hervor, daß das Bedürfniß, für dieselben auch einen öffentlichen Mittelpunkt zu gewinnen, so lebhaft geworden, daß zur Errichtung einer Kunsthalle durch freiwillige Beiträge die Summe von 100000 Rthlrn. aufgebracht wurde, und die Stadt, um den Bau zu Stande zu bringen, noch 50000 Rthlr. und eine, durch eine erhöhte und nach allen Seiten freie Lage sehr günstige, Baustelle bewilligt hat. Nachdem in Folge der für den Bau dieser Halle ausgeschriebenen Konkurrenz unter den eingegangenen Plänen der gemeinsame der Architekten van der Hude und Schirrmacher in Berlin, als dem Zwecke am meisten entsprechende ausgewählt worden war, woran ich als einer der Preisrichter thätigen Antheil nahm, war es mir bei dem lebhaften Interesse, welches ich an dem Gedeihen der Künste in meiner Vaterstadt Hamburg nehme, darum zu thun, mich sowohl möglichst genau von den Kunstwerken zu unterrichten, welche schon jetzt bestimmt sind, in den schönen Räumen, welche jener gekrönte Plan zu gewähren verspricht, Platz zu finden, als von den namhaftesten der sonstigen in Hamburg befindlichen Bilder Kenntniß zu nehmen. Wenn mir Beides so weit als thunlich gelungen ist, so verdanke ich dieses dem unermüdlichen Beistande meiner Freunde, der Herren Commeter und Mestern.

Der werthvollste Bestand an älteren Kunstwerken, worauf die Kunsthalle bis jetzt zählen kann, wird ohne Zweifel durch das patriotische Vermächtniß des früher als Kunsthändler, später als Kunstforscher und Sammler bei allen Kunstfreunden rühmlichst bekannten Ernst Harzen gebildet. Dasselbe ist von Sachverständigen auf einen Werth von etwa 100,000 Rthlrn. geschätzt worden. Leider war weit der bedeutendste, aus älteren Handzeichnungen und Kupferstichen bestehende Theil dieses Vermächtnisses, als bis zur Eröffnung der Kunsthalle unter gerichtlichem Siegel, mir nicht zugänglich. Indeß weiß ich von Kennern, wie Oberbaurath Hausmann in Hannover und Dr. Sträter in Aachen, daß die Zeichnungen, außer einer mir von früher her bekannten „Maria mit dem Kinde" von Rafael, noch höchst vorzügliche von großen Meistern verschiedener Schulen enthalten, die Kupferstiche aber besonders gewählte Abdrücke der größten älteren Meister aufzuweisen haben, wie denn von Deutschen besonders Martin Schongauer und Albrecht Dürer, von Holländern Rembrandt und die Radirungen der sonstigen Maler dieser Schule, von Italienern Marcanton und dessen Nachfolger vornehmlich reich vertreten sein sollen. Da nun auch der in Dingen der Kunst sehr erfahrene Hr. Commeter, welcher früher mit Harzen jene Kunsthandlung gemeinsam besaß, die Absicht hat, eine mäßige, aber sehr werthvolle Zahl von Kupferstichen der Stadt zu vermachen, so wird die Kunsthalle von vornherein in diesen beiden Fächern trefflich ausgestattet sein. Einen besonders werthvollen Theil von dem Vermächtnisse des letzteren bilden die berühmten Holzschnitte des Holbeinschen Todtentanzes, von denen außer verschiedenen Ausgaben vollständige Probedrücke von der größten Frische vorhanden sind. Für die Bilder wird die Kunsthalle, in Folge der Vermächtnisse derselben beiden Patrioten, wenigstens in der holländischen Schule des 17. und 18. Jahrhunderts schöne Werke, theilweise von den berühmtesten Meistern, besitzen. Unter den etwa fünfzig Bildern aus der Verlassenschaft von Harzen zeichnen sich vornehmlich folgende aus:

Jan Mostaert. Die Flucht nach Aegypten mit einer bergigen, mit sehr vielen Einzelnheiten ausgestatteten Landschaft, von etwa 4 Fuß im Quadrat. Der in einem blassen Ton gehaltene Kopf der Maria ist von großer Feinheit, die Ausführung in allen Theilen, besonders in der Landschaft, von außerordentlicher Sorgfalt.

Van Dyck. Ein männliches Bildniß, grau in grau; geistreiche Skizze.

Jacob Jordaens. Abrahams Opfer des Isaak. Halbe Figuren; echt und gut.

Caspar Netscher. Das Bildniß seiner Frau und seines Kindes; fein.

Teniers. Bauerngesellschaft in einem Hause; echt und gut.

Le Ducq. Gefangene vor einen Hauptmann geführt. Ein gutes Exemplar dieses so oft von ihm dargestellten Gegenstandes.

Philipp Wouverman. Zwei recht hübsche Bilder.

Lingelbach. Eine Jagdgesellschaft; fleißig und anspruchslos.

Jacob Ruysdael. 1. Eine gebirgige Waldlandschaft; ein schönes Bild. 2. Eine kleine Landschaft.

C. Dekker. 1. Schiffbauerstelle am Wasser; ausgezeichnet! 2. Landschaft mit Haus; gut.

Jan Looten. Eine baumreiche Landschaft; für ihn vortrefflich.

Artus van der Neer. Ein holländischer Kanal im Mondschein; ein ausgezeichnetes Werk.

Adam Pynacker. Eine italienische Landschaft; sehr vorzüglich.

Jan van der Heyden. Eine Landschaft mit Gebäuden, von A. van de Velde staffirt. Beide Meister erscheinen hier sehr vortheilhaft.

Ludolf Backhuysen. Ein sturmbewegtes Meer; ausgezeichnet.

Ommeganck. Eine Landschaft mit Vieh. Zu seinen besten Werken gehörig.

Auch aus der italienischen und französischen Schule sind einige sehr werthvolle Bilder vorhanden:

Guido Reni. 1. Judith mit dem Haupte des Holofernes, ganze, lebensgroße Figur, sehr edel aufgefaßt und geistreich in seiner zweiten, besten Manier ausgeführt. 2. Mariä Himmelfahrt; eine schöne, fleißig im Kleinen gemalte Composition.

Claude Lorrain. Eine kleine, höchst feine Morgenlandschaft im Silberton. Früher in der berühmten Sammlung von Sir Simon Clarke.

Caspar Poussin. Eine Waldlandschaft; poetisch und ungewöhnlich klar.

Von Hrn. Commeter stehen vier kleine Bilder von Jacob Ruysdael in Aussicht, darunter drei, von welchen eines zu seinen seltenen Winterlandschaften gehört, von großer Reinheit, ferner ein schöner „Wasserfall“ von Everdingen, eine in den Farben ungewöhnlich harmonische „Landschaft“ von Schwanevelt, eine seinem Meister, Jan Both, nahe kommende Landschaft von Willem de Heusch und ein sehr hübsches Bild von Caspar Netscher, „Jupiter und Antiope“.

Außerdem besitzt die Stadt schon ein Familienbild mit lebensgroßen Figuren von dem ebenso trefflichen als seltenen Abraham van den Tempel, einem der besten Nachfolger des B. van der Helst.

Unter der ansehnlichen Zahl moderner Bilder, in deren Besitz sich die Stadt, theils durch Ankäufe, theils durch Geschenke und Vermächtnisse, z. B. des verstorbenen Mäklers Nikolaus Huthwalker befindet, und welche jetzt in einem langen Saal der Börse an Querwänden aufgehängt sind, befinden sich viele, welche zur Aufnahme in die Kunsthalle geeignet wären. Dahin gehören unter anderen aus jenem Huthwalker'schen Nachlaß ein früheres, aber sehr gutes Bild von Louis Knaus: „Eine Frau mit ihrem Kinde“, welche versucht, ihren trunkenen Mann aus der Kneipe fortzubringen, ferner ein treffliches Bild von Heilbuth, „Luca Signorelli an der Leiche seines Sohnes“, sehr gute Bilder von Jakob Gensler, Kaufmann, C. Becker, Albrecht Adam, sowie Bilder von C. Verboeckhoven, Bossuet, dann Schotels, H. Koekkoek, Saude-Backhuysen, Calame.

Verschiedene hübsche Bilder hat die Stadt auch aus der Sammlung des Frl. S. Sillem zu erwarten, welche zu ihrem Besten darüber verfügt hat. Ich fand dort Arbeiten von C. Verboeckhoven, Dahl, Bürkel, Riedel, Kirner, Hausmann, den Spangenberg's u. s. w. Auch eine meisterliche Kreidezeichnung von Chodowiecki, welche eine Familie darstellt, fiel mir auf.

Am magersten dürfte anfänglich die Abtheilung der Skulpturen besetzt sein; da diese indeß voraussetzlich in der Hauptsache aus einer Auswahl von Gypsabgüssen der berühmtesten Werke bestehen wird, ist bei dem mäßigen Aufwande, welchen die Anschaffung derselben erfordert, hier am ersten Aussicht zu einer baldigen Vermehrung vorhanden. Unter allen Umständen ist mit einigen der besten deutschen Skulpturen aus Nürnberg, welche jetzt ihre Aufstellung in dem zu jenem Bildersaale führenden Treppenhause gefunden haben, ein guter Anfang gemacht worden.

(Fortsetzung folgt.)

Die internationale Kunstausstellung in München.

Von **A. Teichlein.**

III.

(Schluß.)

Bevor ich mich jetzt zu Feuerbach und seiner „Pietà" wende, wollen wir die Hauptvertreter der Historienmalerei zusammenfassen. „Historische Bilder" — den unbestimmten Ausdruck im alten Sinne des antiken oder biblischen Stylbildes genommen — zählt die Ausstellung kaum einige zwanzig, wovon etwas mehr als die Hälfte ihre Motive der griechischen Mythologie entnommen haben, der Rest alttestamentarische und christliche Gegenstände behandelt. Schon aus dieser geringen Zahl erhellt, wie wenige Künstler, wenn sie nicht durch Aufträge veranlaßt sind, noch den Heroismus haben, auf diesem unpopulären Felde auszuharren, und schon darum ist jede derartige Anstrengung Achtung gebietend. Eines der ansprechendsten unter den mythologischen Gemälden ist wohl „Jupiter, in Gestalt eines Fauns die Antiope überraschend," von Gustav Müller in Rom. Für mein Theil aber besäße ich lieber „Pasquita" den schönen Studienkopf des nämlichen Künstlers. — Berdellé zeigt sich uns in einer dem Bade entsteigenden „Venus", und namentlich in seiner mit Kindern spielenden „Bacchantin", wie wir ihn seit Jahren kennen, als der ernste, in der Schule des alten Italiens und des gegenwärtigen Frankreichs gründlich und hochgebildete Mann, welcher unerschütterlich festhält an den großen Principien seines Kunstbegriffes. Aber wie wenige wissen ihn nach Gebühr dafür zu schätzen! Was gilt der Gegenwart das Streben nach Vorzügen der Modulation, der Flächenbehandlung, der großen Form und Silhouette oder des ernsteren Kolorits? — C. Willich's „Psyche" ist zwar etwas stylvoller als das Brustbild seiner „Bacchantin" mit der Eidechse, die man allenfalls auch für eine moderne Zigeunerin nehmen könnte, sie kann sich aber mit der Letzteren nicht messen in Hinsicht auf koloristische Disposition und Potenz der Farbe. — Unter den alttestamentarischen Bildern heben wir Muhr's „Hiob" hervor, und unter den christlichen Hübner's „Klage der Magdalena an der Leiche des Erlösers", welche jedenfalls die beste seiner Einsendungen ist. Wenn wir, stets mehr das Wie als das Was im Auge habend, die „betenden Mönche" von Cornicelius in Hanau den „historischen Bildern" anreihen, so ist damit schon eine besondere Anerkennung ausgedrückt, denn ein Werk, das seinem Stoffgehalte nach ein Genrebild ist, muß bedeutende stylistische Eigenschaften der Auffassung, Form und Farbe haben, um zu dieser Klassifikation Veranlassung zu geben. — Unter den Kartons endlich ist, außer einer „Feßlung des Prometheus" von N. v. Deutsch in Dresden, einer „Sündfluth" zu gedenken von unserem, den cornelianischen Traditionen getreuen und Genelli's Einfluß offenen Höfemeier. Letztere ist die einzige reiche Komposition dieser Art, welche aufgetaucht ist. Bei vielen schönen Einzelheiten wäre hier Vereinfachung der Massen und größere Klarheit des Grundbaues zu wünschen.

Was es uns Neueren so schwer macht, ein historisches Bild von einiger Bedeutung zu schaffen, ist gewiß nicht daß die typischen Gegenstände schon so oft behandelt sind. Im Gegentheil haben zahlreiche Compositionen von Cornelius und Overbeck, Genelli und Rahl, Ingres und Delaroche u. s. w. den Beweis der Möglichkeit origineller Neugestaltungen der bekanntesten Stoffe geliefert. Das Thema ist nicht erschöpft, aber die Kunstformen sind es, welche die Behandlung dieses Themas erheischt, und das ist die Klippe.

Der von den typischen Gegenständen bedingte Styl, welchen die klassische Periode der Malerei geschaffen hat, ist bereits dergestalt nach allen erlaubten Seiten hin durchgearbeitet worden, daß den Epigonen der Epigonen hierin nichts mehr übrig bleibt, als die direkte Nachbildung der alten Stylweisen, oder das Wagstück des Eklekticismus, der Versuch alles Einschlägige mit bewußtem Studium in sich aufzunehmen und zu einer eigenartigen Anschauung zu verarbeiten. Auf weitere Erörterungen dieser Sachlage kann sich hier nicht eingelassen werden. Genug, wer nur einigermaßen mit Glück das Abenteuer des Eklektieismus bestanden hat, dem ist unstreitig Bedeutendes gelungen, denn es ist hiebei nicht bloß eine Fülle geistvollen Studiums, sondern überdieß eine Individualität vorausgesetzt, ihrer Anlage nach stark genug, um über die Studien nicht sich selbst zu verlieren. In diesem Sinne darf man denn wohl Feuerbach's „Pietà" als eine der hervorragendsten Leistungen der Ausstellung bezeichnen. Die alten Florentiner, Rafael, Tizian, — auch Delaroche haben unverkennbar auf Feuerbach eingewirkt, aber er ist all diesen Eindrücken nicht erlegen, er hat unter ihrem Einflusse nichtsdestoweniger ein einheitliches Ganze zu Stande gebracht, das er füglich mit seinem Namen unterzeichnen darf, und dieses Ganze, was man auch daran auszusetzen habe, ist unleugbar ein schönes, würdiges, eindrucksvolles Kunstwerk. Die

Komposition, in einem länglichen Viereck raumgemäß entwickelt, ist von edler Einfachheit, fein abgewogen in ihrer formellen wie in ihrer koloristischen Disposition. Am Eingang einer die linke Ecke des Bildes schließenden Felsengruft liegt der Leichnam des Menschensohnes hingestreckt mit zurückgesunkenem Haupte und herabhängendem Arm. Eine kniende, verhüllte Gestalt ist über ihn hingebeugt. Das ist die Mutter in ihrem Schmerz. Die rechte Ecke füllt, dunkel gegen Luft und Ferne silhouettirt, eine Gruppe ruhig anbetender jüngerer Frauen, und diese ist es, welche, an sich zwar schön, vielleicht doch einer allzutheilnahmslosen Frömmigkeit, eines gewissen kühlen, konventionellen Pathos zu beschuldigen wäre, obwohl sich auch zu ihrer Vertheidigung sagen läßt, daß gerade durch die reflektirte Ruhe des Chores der tragische Ausdruck der Heldin gehoben und zugleich die versöhnende Stimmung des Ganzen eingeleitet werde. Diese Stimmung ist denn auch koloristisch vollkommen erreicht. Es ist Dämmerung, der Himmel bedeckt, nur am Horizonte zeigt sich ein lichter Streifen. Er hat ausgelitten. Die Feierstunde ist gekommen. — Freilich liegt auch in dieser Stimmung etwas Modernes! Es ist ein Abend, wie wir ihn in vielen Landschaften und so oft in der Natur nach einem grauen Tage gesehen haben, und ist nicht so recht der Abend des außerordentlichen Tages, an welchem beim Tode des Welterlösers Himmel und Erde aus den Fugen zu gehen drohten. Um dieſen Abend zu malen, hätte es der ganzen Wucht des Tizianischen Colorits bedurft. Aber das Alles und noch vieles Andere kann man sich eingestehen und doch der Ueberzeugung bleiben, daß Feuerbach's „Pietà" in einer Galerie lebender Meister ein Ehrenplatz gebührt.

Kunstliteratur.

Italieniſche Landſchaften in Photographien nach Originalzeichnungen Julius Schnorr's von Karolsfeld. Herausgegeben von Dr. Max Jordan. Dresden, Kommissionsverlag von Ernst Arnold, Kunsthändler. 30 Blätter in 5 Heften à 8 Sgr., die Blätter einzeln à 1½ Sgr.

KS —. Mit lebhafter Freude begrüßen wir diese Publication einer Reihe von Zeichnungen, die zu dem Schönsten gehören, was die neuere Landschaft aufzuweisen hat. Sie sind aus einer weit größeren Zahl ausgewählt, die sich alle noch gegenwärtig im Besitze des Künstlers befinden, und demgemäß nur einem kleinen Kreise bisher zugänglich waren. Indessen war ihr Ruf bereits längst in weitere Kreise gedrungen und so werden die vorstehenden Photographien Vielen eine willkommene, erwünschte Erscheinung sein. Die Blätter sind in den Jahren 1820, 1821, 1822 und 1826 im Angesichte der Natur entstanden und stammen somit aus jener schönen Zeit, in der das neu aufkeimende Kunstleben in Rom seine schönsten Blüthen trieb. Auch tragen sie im besten Sinne das Gepräge jener Zeit, wie es uns die Zeichnungen von Koch u. A. vergegenwärtigen. Doch dürfen sie neben verwandten Leistungen ihren eigenthümlichen Werth in Anspruch nehmen. Ein außerordentlich feiner, durchgebildeter Formensinn, ein geübter Blick für den Bau und Organismus der Landschaft zeichnet sie durchgängig aus; dabei sind die meisten bis ins kleinste Detail sorgfältig und mit großer Schönheit durchgeführt. Obgleich sie alle, wie bemerkt, vor der Natur gemacht sind, so hat der Meister doch mit großer Sinnigkeit sofort eine passende Staffage hineinzudenken und einzufügen gewußt und dadurch den Bildern einen Reiz verliehen, dem sich Weniges vergleichen darf. Um einiges Einzelne anzuführen, so leuchtet unter allen eine „Ansicht von Olevano" von der Südseite, mit einem Einsiedler im Vordergrunde (Nr. 8) hervor, die man nicht ansehen kann, ohne an Dürer erinnert zu werden. Von beinahe gleicher Schönheit ist eine „Ansicht von Genzano" (Nr. 12), wo im Vordergrunde ein Blinder wandert, von einem Knaben geleitet. Ueberaus anziehend ist ein „Blick auf Rom von Areo 'seuro aus" (Nr. 30), ein Blatt, welches gleichfalls in erster Reihe glänzt. Allein man kommt in Versuchung, jedes einzelne hervorzuheben; denn in der That ist nicht ein Blatt in der Sammlung, das nicht eine sorgfältige Betrachtung lohnte. Die überaus schöne und bestimmte Zeichnung — die Blätter sind mit der Feder gezeichnet und größtentheils nachgetuscht — empfiehlt sie zum Kopiren und wir zweifeln nicht, daß auch Dilettanten mit dem größten Nutzen sie studiren werden. Sie werden daran besser ihr Auge für Form üben und besser einsehen lernen, was man beim Zeichnen nach der Natur zu erstreben hat, als an den weit verbreiteten französischen Lithographien. Auch darf die Sammlung den Kunstvereinen angelegentlich zum Ankauf behufs der Verlosung empfohlen werden; sie wird in jedem Haus eine willkommene Gabe sein, die ein wiederholtes Anschauen immer reichlicher lohnt. Der verdiente Herausgeber aber darf sich des Dankes aller ernsten Kunstfreunde für dieses Unternehmen versichert halten, dem wir im Interesse einer höheren Anschauung von der Aufgabe der Landschaft den besten Erfolg wünschen.

Rapport de M. le comte de Nieuwerkerke, surintendant des beaux-arts, membre de l'Institut, sur les travaux de remaniement et d'aeeroissement réalisés depuis 1849 dans les musées imperiaux, suivi d'un Relevé sommaire des objets d'arts entrés dans les eolleetions de 1849 à 1863. Paris, Didier et Co., 1863, 8. 124 p.

—w. Der Pariser „Moniteur" brachte kürzlich einen fünf Spalten langen Bericht des General-Direktors der kaiserl. Museen Nieuwerkerke, an den Minister des kaiserl. Hauses, welcher von der großartigen Munificenz des französischen Hofes und Staates für die öffentlichen Sammlungen Zeugniß ablegte. Dieser Bericht liegt hier in einem mit interessanten Zusätzen bereicherten Separatabdrucke vor, dessen Einsichtnahme

wir unsern artistischen Behörden und den Kunstfreunden angelegentlich empfehlen. Die Stadt Paris, erfahren wir daraus, besitzt allein 13 Staatsmuseen, und zwar für antike und moderne Skulptur, für die Kunst des Mittelalters und der Renaissance, für Malerei, Handzeichnungen und graphische Künste, für ägyptische, amerikanische, celtische, gallische und römische Antiquitäten, endlich für Ethnographie und Nautik. Davon sind seit 1850 neu gegründet: Das Musée des Souverains, das amerikanische Museum, das am 15. August l. J. eröffnete Musée Napoléon III., die ethnographische Sammlung und das Museum von St. Germain. Die Gemälde und Zeichnungen in den Louvre-Galerien wurden methodisch geordnet, die Sammlungen der Kupferstichplatten und Gypsabgüsse ganz neu organisirt. Auch fällt in diese Zeit die Neuanfertigung beschreibender und raisonnirender Kataloge. Bei dem Kataloge der Gemäldegalerie dürfen wir mit besonderer Befriedigung den Antheil unseres geschätzten Mitarbeiters, des Hrn. O. Mündler hervorheben, dessen einschneidende Kritik der ersten Auflage des die italienischen Schulen betreffenden Theiles bei den späteren Bearbeitungen entsprechend verwerthet wurde. Unter den übrigen Katalogen sind namentlich die von E. de Rougé über die ägyptischen Sammlungen wahre Muster geschmackvoller Gelehrsamkeit. — Die Zusätze der Separatausgabe bestehen in einer Aufzählung sämmtlicher Geschenke mit den Namen der Geber und in genauen Preisangaben der angekauften Gegenstände. Letztere besonders werden den Bilderkennern und Galeriebesitzern eine höchst willkommene Zugabe sein.

Korrespondenz-Nachrichten.

Stuttgart. (Berichtigung) In dem Beiblatt zu Nr. 7 dieser Zeitschrift befindet sich ein ⊙ Korrespondenzartikel über die Bauthätigkeit in Stuttgart, in welchem auch der Neubau der polytechnischen Schule mit dem Beifügen genannt wird, daß die „ursprünglichen Pläne dafür von den Herren Leins und Bäumer entworfen, später vom Hofbaumeister Egle meliorisirt" und ausgeführt worden seien. Dieses ist unrichtig. Es haben seiner Zeit nicht blos die dermaligen Lehrer der polytechnischen Schule Leins und Bäumer, sondern auch zwei Techniker des Finanzministeriums Konkurrenz-Pläne dazu gemacht. Die einen davon wurden aber von dem Lehrer-Convent unter Mitwirkung von Leins und Bäumer, und die andern von den Technikern des Finanzministeriums mit gleicher Entschiedenheit für ungeeignet erklärt, weshalb mit höchster Genehmigung eine Kommission aus drei bis dahin unbetheiligten höheren Technikern und dem Unterzeichneten zusammengesetzt wurde, um die genannten Pläne zu begutachten und eventuell einen neuen zu entwerfen. Dieser neue Plan wurde unter Mitwirkung der Kommission von mir entworfen, hierauf von den betheiligten Ministerien und höchsten Orts gutgeheißen, und in den letzten drei Jahren ausgeführt. Ich war also zuvor allerdings mit den älteren Plänen bekannt, doch ist für die Gesammt-Auffassung und spezielle Ausbildung meines Planes nicht dieser, sondern der andere Umstand von wesentlichem Einfluß gewesen, daß ich vorher viele Jahre Professor an der polytechnischen Schule und als solcher mit den bedingenden Rücksichten und Verhältnissen aus langer Erfahrung bekannt war, während die anderen Konkurrenten, so weit sie Lehrer dieser Anstalt sind, kaum erst in dieselbe eingetreten waren. Es zeigt deshalb schon eine flüchtige Vergleichung, daß mein Plan nicht minder selbständig ist, als alle andern, und daß von keiner Aehnlichkeit mit irgend einem derselben die Rede sein kann, außer von derjenigen, welche sich aus der Gleichheit des Programmes und der Baustelle ganz unvermeidlich ergab und welche deshalb auch alle älteren Plane unter sich haben. Oberbaurath Egle.

Wir geben jetzt unserm regelmäßigen Hrn. Korrespondenten das Wort. D. Red.

⊙ (Replik. Die Sommerresidenz des Königs am Bodensee. Verschönerung des Schloßplatzes. Eine Madonna von Gegenbauer. Aus der permanenten Kunstausstellung.) Vorerst muß ich auf die Protestation des Hrn. Oberbaurath Egle, von der Sie mich in Kenntniß gesetzt, mit wenig Worten replicieren, daß ich einfach berichtete, was mir aus einer Quelle, die wohl unterrichtet sein konnte, zugekommen. Indessen bin ich weit entfernt, das geistige Eigenthum des Herrn Oberbaurath für Andere in Anspruch zu nehmen, glaube aber, daß die Meliorisirung eines Bauprojekts, dessen Autoren zwei so bewährte Meister wie die HH. Leins und Bäumer sind, eine mindestens eben so große geistige Potenz voraussetzt, als eine eigene Erfindung. Sobald der Bau der polytechnischen Schule übrigens vollendet sein wird, was mit Ausgang des Herbstes in Aussicht steht, will ich nicht versäumen, Ihnen Näheres darüber mitzutheilen, so wie Ihnen mein nächster Bericht eine etwas ausführliche Beschreibung des Königsbaues bringen soll. — Die große Bauthätigkeit, von der ich schrieb, erstreckt sich nicht nur auf Stuttgart, auch am Bodensee wird eine neue königliche Sommer-Residenz unter Leitung des Hrn. Bau-Inspector Pfeilsticker erstehen. Dieselbe wird bei Langenargen, wo die Reste der Burg der Grafen von Montfort standen, im italienischen Villenstyl aufgeführt und wird ein neuer imposanter Schmuck der malerischen Ufer des schwäbischen Meeres werden. Hier in Stuttgart selbst sieht der Schloßplatz, den die Munificenz des Königs aus einer Sandfläche in einen anmuthigen mit seltenen tropischen Gewächsen reich ausgestatteten Garten umgewandelt hat, einer neuen Verschönerung entgegen. Nicht nur der Fuß der beiden Fontainen erhält figürlichen Schmuck, auch die Jubiläums-Säule wird mit einer vom Hofbildhauer Hofer modellirten und von Miller (in München) in Erz gegossenen Viktoria gekrönt, welche auf einer von vier Löwen getragenen Weltkugel stehen wird. Früher war projektirt, die Säule mit einem kolossalen Standbilde des Königs, wozu auch Herr Prof. Wagner bereits vor 10 bis 12 Jahren das Modell angefertigt, zu schmücken, allein der gesunde Sinn des Königs hat nachträglich anders entschieden und gewiß wird einer 80 Schuh hohen Säule eine Viktoria besser stehen, als so eine in solcher Höhe unkenntlich werdende Porträtfigur. — Von der noch

immer thätigen Hand des Hofmalers v. Gegenbauer sah man vor Kurzem ein Madonnenbild, welches für eine Kirche in Ravensburg bestimmt ist. Das Bild hat die Vorzüge einer edlen schlichten Konception und eines äußerst milden harmonischen Farbenschmelzes. Der zum Christuskinde sich neigende Kopf der Maria trägt mehr Lieblichkeit und Anmuth als Hoheit zur Schau, während aus den reizenden Zügen des Kindes wirklich eine göttliche Verklärung spricht. Dabei läßt die Karnation des Nackten kaum einen Wunsch aufkommen; überall Klarheit, Frische und jene wohlthuende Wahrheit, die uns nicht an den Super-Naturalismus der Münchner „Realisten" erinnert. Auch die hiesige permanente Kunstausstellung brachte jüngst zwei Bilder, über welche einige Worte am Platz scheinen. Sie sind beide französischen Ursprungs, wenn auch die Künstler desselben ehrliche deutsche Namen tragen. Das eine, von Heilbuth in Paris, zeigt die schon mehrfach von Malern zur Darstellung gewählte Scene aus dem Leben Tasso's, der am Hofe des Herzogs von Ferrara seine Gedichte vorliest. Tasso, eine übrigens ziemlich steife Gestalt, sitzt zunächst den beiden Leonoren, welche in reizenden, malerisch hingegossenen Stellungen auf einem Divan Platz genommen haben und den unsterblichen Worten des Sängers mit großer Aufmerksamkeit lauschen. Etwas entfernter steht, an eine Marmorsäule gelehnt, der Herzog, eine stattliche, echt fürstliche Gestalt, in dessen edlen Zügen ein wohlwollender Ernst schön zum Ausdruck gelangt ist. Im Kopfe Tasso's, der übrigens ein Meisterstück malerischer Modellirkunst ist, vermißt man das geistige Element, das Feuer der Dichterseele, aus der die Blitze der göttlichen Empfängniß zucken, um in den mitempfindenden Seelen zu zünden und zu begeistern. Im Uebrigen gibt die Darstellung ein getreues Bild der Zeit, ein Bild der fürstlichen Pracht in Beziehung auf Lokal und Kostüm. Aus beiden strotzt der Reichthum der Stoffe und der Farbe, welch letztere trotz des höchsten Aufgebots von Brillanz zu einem harmonischen Guß zusammengearbeitet wurde. Auch der soliden strengen Durchführung sowohl der Hauptsache als alles Beiwerks muß rühmend gedacht werden, obschon mit dem talentvollen Künstler hinsichtlich der Zeichnung wohl ein ernstes Wort zu sprechen wäre. — Das zweite Gemälde, welches große Plakate an den Straßenecken und in Kaféstuben als ein „berühmtes" ankündigten, und welches eine Maria Stuart, an der Küste Schottlands, Hülfe aus Frankreich erwartend, darstellt, ist ein Werk Schützenberger's, der wie Heilbuth seine Studien in Paris macht, aber mit weniger Talent und mit weniger ernstem Streben. Maria Stuart, in einer widerlich blauen langen Sammt-Robe, sitzt auf einem Pony und blickt in sentimentaler Ruhe hinüber auf die weite Fläche des brandenden Meeres, von wo die rettenden Freunde erscheinen sollen. Die hier so dargestellte Dame könnte eben so gut zu einem rendez-vous hergeritten sein, oder eine Liebes-Bothschaft erwarten; der passive Ausdruck ihrer ganzen Erscheinung vom Kopfe bis zur Zehe läßt in dem Beschauer keine Ahnung jener geistigen Aufregung aufkommen, welche die hier gegebene Situation ohne Frage bedingt. Auch die Technik, welche die breite Heerstraße der französischen Leichtfertigkeit wandelt, kann man nicht loben und nur der kalte nordische Charakter dieser unwirthbaren schottischen Küste fand eine richtige, die Gesammtdarstellung trefflich bezeichnende Stimmung. Das Epitheton: „berühmt" aber muß ein gewissenhafter Referent unbarmherzig streichen.

Lokales.

Die Kursalonfrage wurde jüngst im Gemeinderathe gelöst, jedoch in einer Weise, welche dieselbe in künstlerischen Kreisen erst recht zu einer „brennenden" zu gestalten droht. Der Gemeinderath hat bekanntlich das Votum der Jury verworfen und mit Umgehung der drei prämiirten Projekte aus den übrigen Plänen den mit Nr. 33 bezeichneten, als dessen Verfasser sich Architekt Johannes Garber zu erkennen gab, zur Ausführung gewählt. Wir erinnern uns nicht, daß eine Korporation die von ihr selbst gewählte fachmännische Jury so schonungslos an den Pranger gestellt hätte, als in diesem Falle der Gemeinderath, und der Sieg, den Bürger Kleyhonz sammt Genossen über den Obmann der Jury Professor v. Sieeardsburg davon getragen haben, ist kein solcher, dessen sich die ehrenwerthen Väter unserer Stadt sonderlich zu freuen haben. Wir gestehen nun allerdings mit dem Votum der Jury selbst nicht einverstanden gewesen zu sein. Die auffallende Bevorzugung einer verquickten Abart von Renaissance, die in sehr schwerfälligen Formen an einem Objekte auftritt, welches geradezu eine leichte und graziöse Behandlung verlangt, forderte zu einem entschiedenen Tadel heraus; aber auch wenn keines der prämiirten Projekte dem Gemeinderathe zusagte, wäre der Vorgang doch ein korrekterer gewesen, wenn die Versammlung sich nur ablehnend dem Vorschlage gegenüber verhalten und der Jury die Projekte zu einer nochmaligen Prüfung empfohlen haben würde. Daß aber der Gemeinderath noch einen Schritt weiter gethan und selbst das Preisrichteramt, unabhängig von der Entscheidung der Fachmänner, übernommen, war ein unverzeihlicher Mißgriff. Welcher Fachmann kann nach diesem Vorgange in Zukunft der Berufung des Gemeinderathes zu dem Amte eines Preisrichters Folge leisten, wenn er nicht seine Ehre und seinen Ruf auf's Spiel setzen will? Und wozu hat der Gemeinderath ein Preisgericht gewählt, wenn er nicht Willens ist, die Beschlüsse desselben zu respektiren? Aber das ist eben die Schwäche der Väter unserer Stadt. Sie treiben hohe Politik und Kunstkritik, sie schweifen unendlich gern in die Ferne, aber um das nahe liegende Gute und Nützliche, um die Straßen und das Pflaster, kümmern sie sich wenig.

Briefkasten: 13. September — 2. October: E. M. in Köln, □ und G. F. W. in Berlin, F. P. in München. *r in Tirol: Erhalten. — KS in Weimar und A. T. in München: Wird brieflich beantwortet. — Wir ersuchen die HH. Korrespondenten, alle die Redaktion angehenden Zuschriften, wie bisher, unter der Adresse: Hoher Markt 1, alles die Expedition Betreffende aber an diese, Graben 14, einzusenden.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 11. Zweiter Jahrgang.

Recensionen
und Mittheilungen über
bildende Kunst.

Wien 10. October 1863.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr. 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: G. Jägermeyer & Co., Graben, 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Die Vermischung der Gattungen. — Mr. Du Boulay's h. Cäcilia. — Kunstliteratur (Lübke's Geschichte der Plastik). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin, Innsbruck). — Kleine Chronik. — Lokales.

Die Vermischung der Gattungen,
mit besonderer Beziehung auf Plastik und Malerei.

Von **Friedrich Pecht.**

Unstreitig ist es weniger der Beruf der Kritik, neue Wahrheiten zu Tage zu fördern, als vielmehr der Produktion gegenüber die alten beständig wieder in Erinnerung zu bringen. Denn diese hat in ihrem fortwährenden Umbildungsprozesse, in dem Drange, stets Neues zu schaffen, beständig die Tendenz, die alten Wahrheiten zu vergessen. Mit andern Worten, die Kritik hat die Pflicht, unermüdlich auf die Einhaltung der Gesetze der Künste, d. h. der aus der innersten Natur einer jeden derselben mit Nothwendigkeit hervorgehenden besondern Bedingungen, die Niemand ungestraft übertritt, zu dringen.

Eines der ersten dieser Gesetze ist jener berühmte Satz, dessen Erkenntniß wir Lessing verdanken, daß man die Gattungen nicht vermischen dürfe. So einleuchtend nun der Schaden für jeden Kundigen ist, den diese Vermischung von jeher in der Kunst angerichtet hat, so sehen wir den Fehler trotzdem nicht nur täglich wieder von der Praxis begangen, sondern sogar ihn sehr oft noch von der Theorie als eine Tugend angepriesen.

So ziemlich Jedermann weiß jetzt, welchen Nachtheil den bildenden Künsten, speziell der Malerei, die Verwechslung poetischer Motive mit malerischen zugefügt hat und noch zufügt; nichtsdestoweniger gibt es auch heute noch hunderte von Künstlern, die sich nicht klar darüber geworden sind, daß der Maler das Poetische lediglich im Malerischen zu suchen hat.

Diese Wahrheit wird beständig außer Augen gesetzt, obwohl alle Maler sehr gut wissen, was malerisch, und meist sehr schlecht, was poetisch ist, — deßhalb eben sind sie ja Maler geworden, — aber gedrängt und verführt von einer vorwiegend literarisch, selten aber hinreichend künstlerisch gebildeten Kunstkritik, wie es die unsere einmal ist, suchen sie nichtsdestoweniger das Poetische sehr oft im Stoff, in dem, was man mit Worten ausdrücken kann, nicht aber in der Form, in dem, was nur mit Linien und Farben darzustellen ist.

Glückselige alte Kunst, die nicht so mit kunstkritisirenden Aesthetikern geplagt war, als wir! Ganz entging sie dem freilich auch nicht; denn die in der Mitte des cinquecento so überhand nehmende Neigung zur Allegorie, die besonders unter den Deutschen schon bei Albrecht Dürer oft in Geschmacklosigkeit ausartet, haben wir sicherlich dem Einfluß der damaligen Gelehrten zu verdanken.

Hat die Malerei sich aber vor Verirrungen in das Gebiet der redenden Künste zu hüten, so bekömmt es ihr ebenso wenig gut, wenn sie die ihr eigenthümlichen Vortheile aufgibt, um das Terrain der Skulptur zu betreten. Und doch ist diese Verirrung fast noch häufiger als die literarische, ohne daß unseres Wissens der Fehler in Deutschland schon ernstlich gerügt worden wäre. Während man sich doch häufig genug über Ghiberti, die Zopfbildhauer, ja selbst über neuere Plastiker aufgehalten hat, die in's Gebiet der Malerei herübergriffen, ist man über das viel häufigere Gegentheil noch

ganz ruhig. Das kömmt hauptsächlich daher, weil wir noch mitten in jenem Fehler drin stecken; ist doch die Veranlassung zu gegenwärtigem Aufsatze selber die Aeußerung eines lieben, künstlerisch sehr begabten Freundes geworden, der uns neulich in längerem Gespräch in aller Unschuld bemerkte, daß die Malerei eben nie höher stehe, als wo sie der Skulptur sich am meisten annähere. Hätte derselbe genau das Gegentheil gesagt, so wäre er jedenfalls mehr im Recht gewesen, — wie eine aufmerksame Betrachtung zeigen wird.

Die drei bildenden Künste treten ursprünglich vollständig ungeschieden auf; die Malerei fängt offenbar mit dem Bemalen der Architektur, die Skulptur mit der Ornamentation derselben an. — Der vollständigste Naturalismus ist der Urzustand, das aus rohen Balken gezimmerte Haus, oder die aus ungebrannten Ziegeln, aus unbehauenen Blöcken ohne Mörtel zusammengefügte Mauer, sie sind die Anfänge der Kunst. Als man begann den Balken, den Steinblock zu behauen, den Ziegel zu brennen und ihm Form zu geben, da fing die Skulptur an; als man ihnen eine Farbe gab, also zunächst ein anderes Material fingirte, begann die Malerei, und ihre höchste Stufe erreichen die drei Künste da, wo *sie am strengsten geschieden* sind, wo der Styl einer jeden am ausgebildetsten ist. — Aber nicht nur die Kunst im Ganzen und Großen fängt naturalistisch an, sondern jede neue Kunstperiode beginnt mit einer realistischen Reaktion gegen die abgelaufene, erreicht auf ihrer Höhe die strengste Trennung der Gattungen, den edelsten Styl, dessen sie überhaupt fähig ist, läßt sich also vom Idealismus durchdringen, und hört mit dem Erschlaffen dieser Gesetzmäßigkeit, mit dem falschen Idealismus, der Manier, dem *Barockwerden* auf. Oder was wäre denn der Barockstyl, in den eine jede große Kunstperiode ausläuft, anders, als daß man die *Malerei* in die Architektur, und in die Skulptur hinüberträgt, ihre Gesetze der malerischen Willkür opfert, während man diese wieder in die Malerei mischt, wie uns die übertriebenen architektonischen Aufbaue, die Olympe der Maler der Rococozeit zeigen, wo man die Menschen zuletzt bloß noch von den Fußsohlen herauf sieht, wo man die rund modellirten und kolorirten Beine derselben zur Erhöhung der Illusion über die Gesimse herunterhängen läßt? —

Denselben Kreislauf wie die ganzen Kunstperioden macht selbst der einzelne Künstler in seiner Entwicklung durch. Jeder fängt mit dem Studium der Natur, mit ängstlicher und liebevoller Nachahmung derselben an, schwingt sich nach und nach zu idealer Größe, Freiheit und Strenge auf, wird dann allmählich etwas manierirter und hört als sein eigener Zopf auf, wenn er nicht früher stirbt. Das Leben *Rafael's*, dieser normalsten aller Künstlernaturen, ist hier am belehrendsten, so kurz es auch war. Welche Einfalt und Treue der Naturnachahmung in den Anfängen, welche herrliche Reinheit des Styls, welche Durchdringung des Idealismus und Realismus auf seiner Höhe, welche Ausscheidung fast aller bloß plastischen Motive, vereint mit vollendeter Schönheit des Kolorits, und wie unbestreitbar die Anfänge des Zopfes, d. h. jener eigenthümlichen Verbindung von Streben nach Illusion der Wirklichkeit und einer feststehenden Manier zugleich, wie man sie in der Transfiguration wahrnimmt! Wie auffallend ist da bereits das unmalerische, viel mehr plastische Herausmodelliren der Gestalten!

Umgekehrt aber finden wir beim Beginne der Kunst noch überall das naturalistische Bemalen der plastischen Figuren durchaus herrschend, bei den Aegyptern und Griechen wie bei den Indiern und Mexikanern; ja selbst die Gothik fängt sofort wieder damit an, und erst auf der Höhe der Kunst verläßt man es, um es beim Zopf gleich wieder aufzunehmen. Wo es aber auch bleibe, immer ist es ein Rest der Barbarei, eine der innersten Natur der Plastik widersprechende Konzession an den überall und zu allen Zeiten realistischen Geschmack der rohen Menge.

Genau so wie man am Anfange aller Kunstperioden Plastik und Malerei vermischt, vermengt man ja auch gleichzeitig die redenden Künste mit ihnen. Nicht nur sind die Kunstwerke durchsetzt mit Symbolik, d. h. mit Zeichenschrift, und stehen meist ganz im Dienste derselben, sondern man vermengt auch ganz ungenirt die Buchstabenschrift mit ihnen. In der ägyptischen, wie in der griechischen, in der byzantinischen wie in der gothischen Kunstperiode fängt man damit an, daß man die Namen der historischen oder mythischen Personen neben sie setzt, ihnen auch wohl Zettel aus dem Mund herauswachsen läßt u. dgl. m., und überall gibt man dergleichen auf, sobald man auf der Höhe der Kunst angelangt ist, um es bei eintretender Erschlaffung alsbald wieder anzufangen.

Sehen wir also die Malerei mit Kolorirung der Architektur und Plastik anfangen, so löste sie sich wahrscheinlich dadurch von jenen los, daß erst das Relief erfunden und auch wie alle andere Plastik bemalt wurde. Je flacher aber in seiner Entwicklung dasselbe wurde, um so näher kam man der Lostrennung der Malerei; sie war vorhanden, sobald man, etwa aus Sparsamkeit, blos noch die Umrisse der Figuren vertiefte und diese selber lediglich kolorirte, wie wir es ja häufig genug finden.

Die Emancipation ging immer weiter und weiter. Sehen wir doch in der Malerei selber auch erst sehr langsam das Portrait, die Landschaft, das Genrebild, als besondere Fächer sich abzweigen. Lange Zeit noch treibt jeder Künstler alle drei Künste zusammen. Was ist da unvermeidlicher, als daß die Gebiete vielfach vermischt werden mußten? So ist denn auch, was wir von antiker Malerei kennen, alles noch vollkommen beherrscht von dem plastischen Gesetz des Rythmus, es ist immer noch, wie vortrefflich es auch sei, kolorirte Skulptur, deren Hauptreiz im Kontour, höchstens in der Modellirung besteht; und nur in den pompejanischen Improvisationen zeigen sich Ansätze zur Emancipation. Der antiken Malerei fehlt, soweit sie uns bekannt, durchweg das Studium der Wirkungen des Lichts, vor Allem die Mutter des Kolorits, das Helldunkel, und die Perspektive, — obwohl einzelne bewunderungswürdige Ansätze dazu durch die natürliche Begabung der Maler eingestreut sind.

Ganz dasselbe gewahren wir noch bei der mittelalterlichen Malerei bis zu den Van Eycks. Cimabue, Giotto und ihre Nachfolger machen eigentlich auch noch immer kolorirte Skulptur, ja mit Paolo Uccello wird sogar die Modellirung recht eigentlich das herrschende Element, welches durch Lionordo und Michel Angelo auf die höchste Stufe der Vollkommenheit gebracht wird. Indeß muß es doch allmählich die Herrschaft mit einem langsam losgeschälten, rein malerischen Prinzipe theilen, dem der perspektivischen Darstellung der Gegenstände. Ist Michel Angelo sehr selten Kolorist, so besitzt er doch die letztere bereits im höchsten, unübertroffenen Grade; er ist der erste Meister der Verkürzungen, der Anwendung dieses Prinzips auf die menschliche Figur; indeß liegt seiner perspektivischen Darstellung doch weit mehr die Richtigkeit des Kontours, der Modellirung durch bloßes Hell und Dunkel, als die Abtönung durch eigentliche Farbe zu Grunde. Sein Styl in der Malerei ist wie der der Mehrzahl seiner Vorgänger auch insofern der Sculptur entnommen, als die rythmische Durchbildung desselben nur eine ganz plastische, wesentlich eine der Linie ist, die durch das Licht, oder die Lokalfarbe der Gegenstände niemals unterbrochen wird. Dieser sogenannte monumentale Styl ward ja überhaupt lediglich durch die Anforderungen des Materials der Plastik herbeigeführt. Der harte Steinblock widersetzte sich ja jeder naturalistischen Behandlung, drängte aufs gebieterischeste zu möglichster Vereinfachung der Form hin, zu einer strengen und großartigen Flächenbehandlung. Nicht minder that dies die Nothwendigkeit, die Werke schon in großer Entfernung betrachten und verstehen zu können, wie dieß bei Giebelfeldern u. dgl. m. der Fall ist, welche ohne die größte Vereinfachung der Form gar nicht genießbar sind.

Daß die Malerei diesen lediglich aus der Natur des Materials hervorgegangenen Styl tale quale herübernahm, beweist mehr als alles Andere ihre Herkunft von der bemalten Plastik. Erst allmählich wird sie sich der ihr eigenthümlichen Vorzüge endlich bewußt und emancipirt sich von den plastischen Stylforderungen.

Ohne Zweifel haben die Glasmalerei und die moderne Mosaik mit Glaspasten durch die ihnen eigenthümlichen Eigenschaften eines reichen Tons und des Helldunkels den Hauptanstoß zur Entwicklung des Kolorits gegeben; so finden wir denn auch bald beide Eigenschaften bei den Eyck's, die zweite bei Fra Bartolomeo bereits sehr schön ausgebildet.

Bei Rafael und seiner ganzen Schule ist allerdings auch das plastische Prinzip der rythmischen Durchbildung der Form und der vorzugsweisen Entwicklung der Modellirung vorherrschend, aber bereits fest vereint, nicht nur mit dem lediglich Malerischen der perspektivischen Darstellung, sondern auch mit einer starken Potenz des Kolorits. Ganz und ausschließlich Maler wird Rafael in den Madonnen di Foligno, della Sedia, in den meisten Bildern der Stanzen, besonders aber in den Portraits. So stellt er eigentlich das schönste Gleichgewicht dar, hat Alles aufgenommen, was die Skulptur ihm geben konnte, um den Adel seiner Schöpfungen zu erhöhen, und doch nie die Gesetze der Malerei übertreten.

Erst durch Correggio aber wird die Plastik in Italien vorläufig ganz aus der Malerei ausgeschieden, wie das in Deutschland schon früher, wenigstens annähernd, wie erwähnt, durch die Eyck's geschehen war.

(Schluß folgt.)

Ueber die h. Cäcilia

des Mr. Thom. Du Boulay, von welcher A. v. Wolzogen in unserer vorletzten Nr. ausführlich berichtete, liegt uns das Urtheil des Professors Eugen Eduard Schäffer am Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. vor, welches wir als eine sichere Handhabe zur Beurtheilung des Werkes den Lesern nicht vorenthalten

*

dürfen. Der bewährte Kupferstecher, der das Bild vor Kurzem gesehen, schreibt nämlich in einem Briefe an den Verfasser des obengenannten Aufsatzes wesentlich Folgendes:

„So sehr sich das Bild gleich Anfangs als nichtrafaelisch mir darstellte, so sehr enthält es doch einzelne Trefflichkeiten, Feinheiten, ja so zu sagen Einzigkeiten, welche, verbunden mit der meisterhaften Technik und dem künstlerischen Adel, der das Ganze durchdringt, wohl im Stande sind, das Auge und die Empfindung des Kunstrichters zu verwirren, und es auf Momente für ein Rafael'sches Werk ansprechen lassen. Eine Kopie nach gewöhnlichen Begriffen ist es gewiß nicht. Es befinden sich ohne Zweifel Dinge darin, die in dem Bologneser Original niemals vorhanden waren; denn es ist mit Rafael tiefverehrendem aber selbstständigem Geiste gemacht; je tiefer der Maler es fühlte, wie sehr er sich in den Geist des großen Meisters versenkt hatte, um so mehr durfte er bei der Autonomie seines künstlerischen Wesens sich einzelne Abweichungen gestatten, weil sie ihm vielleicht noch klarer den Sinn Rafael's bei einzelnen Gewändern, Haarpartien ꝛc. wiederzugeben schienen. Zwei bis drei Stellen in dem Bilde sind vollkommen wie von der göttlichen Hand Rafaels, sie entzücken eben so sehr, wie sie das Urtheil auf Augenblicke irre leiten. Dies sind die das Gefäß haltende Hand der Magdalena nebst einem ihr zunächst befindlichen Stück des Aermels, ferner der Hals der h. Cäcilia und wohl auch noch der Hals der h. Magdalena. Wunderbar ist dann noch die Engelgruppe sowie die Gewandung bei allen Figuren, und dennoch trägt die letztere, ebenso wie auch der Ausdruck aller Köpfe, die unvergleichliche Eigenheit und Besonderheit des Rafael'schen Gepräges entschieden nicht an sich. Zu gleichem Urtheil ruft das allerdings kostbare Haar des Paulus auf; so höchst bemerkenswerth es ist, so führt es doch ebenfalls den Beweis gegen die Rafael'sche Originalität des Bildes, weil Rafael es sicher anders gemacht haben würde."

„Man hat das Werk eines edlen, kenntnißreichen, für Rafael begeisterten Meisters von angeborenem feinem Geiste und weichem Talent aus einer bedeutenden nachrafael'schen Periode vor sich. Zuerst glaubte ich den Maler in der flamändischen Schule suchen zu müssen; jetzt, nach längerem eifrigem Forschen und Vergleichen erscheint es mir sicher, daß Agostino Caracci in Bologna es gemacht hat. Er war ursprünglich Goldschmied, Mathematiker, Philosoph, auch Dichter; sein Bruder Annibale zog ihn zur Malerkunst hinüber und er half diesem später bei den Fresken im Palast Farnese zu Rom, stellte sich aber, in Folge der Ungezogenheiten Annibale's, als feinsinniger Mann nachmals auf seine eigenen Füße und griff zum Grabstichel. Unter den wenigen Kupferstichen, die nach Bildern von ihm gestochen sind, findet man zwei, welche ein glänzendes Zeugniß für seine vollendete Zeichnung und geistvolle Auffassung geben. Der eine ist eine Landschaft mit wenigen, sehr schönen Figuren, der andere ein größerer Stich von Bartolozzi, die Ehebrecherin vor Christus darstellend; das Original des letzteren von Agostino Caracci ist auffallend im Sinne und Geiste Rafaels komponirt und ausgeführt, und befindet sich vermuthlich in England. Bekannt ist jedoch, daß er in jedem seiner Oelbilder eine andere technische Manier angenommen, weßhalb aus keinem seiner Bilder Schlüsse auf seine Autorschaft an der h. Cäcilia zu ziehen sind. Aber seine Kupferstiche und Radirungen, die ja in jeder Sammlung zu finden sind, bieten manches interessante Beweisstück dazu. So ist z. B. unter seinen Radirungen ein heiliger Hieronymus (Brustbild), dessen Haare denen des Paulus auf dem Bilde des Mr. Du Boulay überaus ähnlich sind. Sie sind auf beiden Köpfen in ganz demselben Sinne gemacht und gedacht und haben das Eigenthümliche, daß Haare von keinem andern Maler und auf keinem irgend andern Bilde wieder in solcher Weise vorkommen, nämlich jene Lockenreihen auf einem zum Theil entblößten Schädel. Endlich läßt gerade auch die von Ihnen hervorgehobene Zierlichkeit der Gewandverzierung der heil. Cäcilia, wie nicht minder das Gefäß der heil. Magdalena ꝛc. ꝛc. auf die Hände des ehemaligen geschickten Goldschmiedes schließen; diese Partien, wie viele andere, mit ganz spitzem Pinsel gezogene, feine Linien auf dem Bilde würden durch die Hand Rafaels sicher einen ganz anderen Charakter erhalten haben. Kurz, ich lebe der festen Ueberzeugung, daß der Name Agostino Caracci sich nicht allein mehr und mehr an dem Bilde bewahrheiten, sondern daß er demselben auch einen neuen, sichern und nicht geringen Werth verleihen werde."

Kunstliteratur.

Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Dargestellt von Dr. Wilhelm Lübke. Leipzig 1863. Verlag von E. A. Seemann. 8. Mit Illustrationen.

W— n. Die moderne kunstgeschichtliche Wissenschaft muß sich stets bewußt sein, daß ihr bis jetzt nur die ersten flüchtigen Umrisse gezogen sind, welche unausgesetzte Forschung auszufüllen, zu erweitern, schärfer zu markiren hat. Wie viel Neues sich aber für den Ueberblick des Ganzen wie für die vertiefstere Kenntniß des Einzelnen ergeben muß, wenn man, statt der geschichtlichen Betrachtung der drei bildenden Künste in ihrem wechselseitigen Verhältniß, eine von ihnen aus dem Gesammtverbande löst und ihren besonderen Entwicklungsgang verfolgt, läßt sich leicht einsehen. Mit der Baukunst und Malerei hatte das schon Kugler gethan; für die Plastik liegt in der gegenwärtigen Arbeit Lübke's der erste Versuch vor. Daß ein solcher erst so spät gemacht worden, hat darin seinen Grund, daß auf diesem Gebiete sich am längsten eine ausschließliche Schätzung der Antike aufrecht erhielt. Man sah, und das mit Recht, in der antiken Skulptur etwas absolut Vollkommenes erreicht, gegen das alle Leistungen späterer Zeit einseitig und untergeordnet erschienen.

Die antike Welt war die eigentlich plastische Welt und bei strengster Handhabung des Prinzips war die Lebenszeit der Bildnerei mit dem Auftreten des Christenthums geschlossen, dessen spiritualistische Lehre von keiner durch Schönheit geadelten Sinnlichkeit mehr wußte. Um auf dem verlornen Gebiete ihr bescheidenes Plätzchen wieder zu gewinnen, muß sie auf ihre eigentlichen Aufgaben verzichten. Das menschliche Individuum, nicht in der vollendeten Schönheit seiner Form, sondern in seiner geistigen Bedeutung, im Ausdruck der frei gewordenen, erlösten Seele, ist jetzt das Ziel ihrer Darstellung. Wie von Allen, verlangt auch von ihr das Christenthum selbstverläugnende Demuth und so gelingt ihr das Unerwartete, das Ungeahnte. Im Kampfe mit der Ungunst der Zeit, in noch gefährlicherem Wetteifer mit der begünstigteren Malerei, der sie zu den bedenklichsten Ausschreitungen verleitet, gestaltet sie das Individuum in seiner tiefsten Innerlichkeit mit scharfer, ergreifender Charakteristik, die sich selbst dem Unschönen bequemt. Kann sie es zu der reinen Harmonie griechischer Plastik nicht bringen, so liegt der Grund darin, daß sie ihre Aufgabe ungleich weiter und höher stellt. Nur von fern vermag sie sich ihrem Ziele zu nähern, aber das tiefe leidenschaftliche Ringen, das sich in ihr ausspricht, gibt der christlichen Kunst in ihrer Gesammtentwicklung einen Zug, der unsere Sympathie oft inniger gefangen nimmt als die vollendete Schönheit es vermöchte. Und als dann, nach vielem Streit und manchen Verirrungen, die Plastik sich auf ihre alten Gesetze wieder besinnt, werden die an's Licht gezogenen schönheiterfüllten Gestalten griechischer Götter das Vorbild neuer Schöpfungen, die vom Alterthum strenge Zucht, Klarheit, Gesundheit erhalten. Wenn auch in dem neuen plastischen Style, der jetzt entsteht, nicht Schönheit körperlicher Form, sondern individuelles Charaktergepräge überwiegt, wenn auch der Nachdruck jetzt auf dem Geistigen liegt, so ist doch kein Bruch mehr zwischen Natur und Geist. Das Gefühl für Schönheit und Harmonie, das der Künstler aus dem Studium der Antike gewonnen, weckt auch im scharfen Gepräge des Besonderen einen Nachhall idealer Schönheit. So geht die Plastik nicht mit dem Alterthum zu Ende, so ist ihre spätere Entwicklung keine bloße Entartung, sondern eine denkwürdige Geistesthat, welche bei ungünstigen Bedingungen und feindlicher Weltanschauung dennoch neues Leben und selbständige Geltung erringt.

Dies darzustellen, in einer Entwicklung der Ideen und Formen, gibt Lübke selbst als sein Ziel an. Nicht blos gelehrte Forschung und vollständige Kenntniß der wissenschaftlichen Fachliteratur gehört dazu; vor und über Allem verlangt die Gegenwart vom Kunsthistoriker, daß er sein Urtheil und seine Entwicklung auf eigene Anschauung gründe. Auch an dieser hat es bei dem Verfasser nicht gefehlt, und besonders hat ihm das nicht gefehlt, was jene Anschauung fruchtreich macht: der angeborene Blick für das Künstlerische. Hiemit ist jene seltene Gewalt über den Ausdruck, jene Gabe der anziehenden, klaren, greifbaren Darstellung, die wir an Lübke gewohnt sind, verbunden, und so stellt sich dies neue Werk seiner rühmlich bekannten „Geschichte der Architektur" und seinem „Grundriß der Kunstgeschichte" *) ebenbürtig an die Seite.

Um das Verdienst des Verfassers gebührend zu würdigen, müssen wir den Stoff des Buches in zwei Theile sondern. Dem ersten fallen diejenigen Abschnitte

*) Von diesem trefflichsten der bisher edirten universalkunstgeschichtlichen Kompendien erscheint soeben (bei Ebner u. Seubert in Stuttgart) eine zweite durchgesehene Ausgabe, in Lieferungen. A. d. R.

der Kunstgeschichte zu, die schon ausreichende Bearbeitung von Seiten der Wissenschaft gefunden, dem zweiten die, für welche mit Ausnahme einzelner Spezialuntersuchungen keine Vorarbeiten dargeboten waren, und es Sache des Verfassers selbst blieb, das Material an's Licht zu fördern, zu sichten, zu gestalten. Zum ersten Theil gehört die gesammte antike Kunst und namentlich die griechische.

Ein Werk der gediegensten Forschung, Brunn's „Geschichte der griechischen Künstler", hat hier der Wissenschaft einen neuen geebneten Boden geschaffen, und auf diese Untersuchungen hat Overbeck seine eben in zweiter Auflage erscheinende „Geschichte der griechischen Plastik" basirt. Beiden ist Lübke fast in allen Stücken gefolgt, und ist dem letztgenannten nur an einigen Stellen entgegentreten, wo er die eigene Anschauung der Originale vor ihm voraus hatte, so besonders bei den kleinasiatischen Denkmälern, dem Nereidenmonument von Xanthos und dem Mausoleum von Halikarnaß (Seite 176—186). Bringt uns auch der Verfasser sowohl im Einzelnen als in den für das Ganze aufzustellenden Gesichtspunkten des Neuen nicht gerade viel, so bildet doch die klare und lebendige Schilderung einiger hervorragender Kunstwerke, wie der Skulpturen vom Parthenon und vom Apollotempel zu Phigalia, sein eigentliches Verdienst.

Ohne weiter auf Spezielles eingehen zu wollen, können wir indeß über einen Punkt unser Befremden nicht unterdrücken, über die Art und Weise nämlich, wie die Venus von Melos an die von Knidos angereiht wird. Daß in der letztgenannten Statue des Praxiteles die Göttin nicht gleich zu einer Aphrodite Hetära herabgesunken, nicht im Ausdruck mit der mediceischen Venus zu identificiren ist, hat schon Brunn (I, Seite 345) entwickelt, und Overbeck sagt, indem er derselben eine edlere Auffassung vindiciren will (II, Seite 28): „Wer sich mit eigenen Augen überzeugen will, wie sehr ein blühend schönes Weib voll göttlicher Hoheit sein kann, der trete, unter mehren anderen Aphroditestatuen ähnlichen Geistes, vor die Venus von Melos im Louvre, von der wir später reden werden; das ist der üppigst schöne Körper, den wir aus dem Alterthum besitzen, das ist das blühendste Fleisch, das im Marmor gebildet werden kann, und doch wer verkennt die Göttin?" Ein Verkennen des Sinnes dieser Stelle scheint es uns nun, wenn Lübke nach der Besprechung der Venus von Knidos sagt: „daß wir aber einen wahrhaft göttlichen, bei aller Holdseligkeit, bei aller weichen Anmuth hoch idealen Charakter uns vorzustellen haben, das lehren uns Kopf und Oberkörper der Venus von Melos im Louvre zu Paris. Dies ist das einzige auf uns gekommene Aphroditebild, das die Göttin darstellt und nicht blos ein schönes Weib." Und wenn er dann hinzusetzt, daß die Herrlichkeit dieses Werkes uns einen ahnenden Rückschluß auf die Schönheit jener für immer verschwundenen Meisterschöpfungen, welche die Bewunderung des ganzen Alterthums ausmachten, gestattet, so geht er hierin viel weiter als Overbeck. Daß er wirklich — die Vermuthung wäre grundlos und unwahrscheinlich — die Venus von Melos der Praxitelischen Schule beimessen will, glauben wir zwar selbst nicht, aber seine Darstellung läßt ihn Gefahr laufen, dies zu scheinen. Auch hat sich daraus der Nachtheil ergeben, daß er nun dieser berühmten Statue gar keine eigentliche Stelle in der Kunstgeschichte angewiesen hat, in welche sie nicht blos mit so loser Verknüpfung eingereiht zu werden verdient hätte. Mußte ja doch dem Verfasser bewußt sein, daß die Entstehung dieses Werkes in der griechischen Blüthezeit keineswegs für ausgemacht gilt, daß Overbeck selbst z. B. es der Periode der Nachahmung in der Zeit der ersten Kaiser zuschreiben möchte.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz-Nachrichten.

☐ **Berlin.** (Die Entwürfe zum Schillerdenkmal. Ein religiöses Bild von Plockhorst. Das Steindenkmal). Seit einigen Tagen sind die beiden Entwürfe zum Schiller-Denkmal von Begas und Siemering, welche unter den 27 Konkurrenten im vorigen Jahre ausgewählt und zu nochmaliger Vorlage von Skizzen aufgefordert wurden, im Uhrsaale der Akademie dem öffentlichen Urtheil anheim gegeben. Trotz aller Verschleppung ist das Interesse an der Sache immer noch ebenso lebhaft, als in allen früheren Stadien der Angelegenheit: die beiden Werke sind fortwährend dicht von Beschauern umstanden. So unzweifelhaft mir auch von Anfang an der Erfolg des neuen Wettstreites zwischen den beiden Bewerbern Begas und Siemering war — in dem Grade leicht und unbedenklich hatte ich die Entscheidung doch nicht erwartet! Begas' Arbeit erhebt sich in einigen Punkten, wenn auch nur um ein Geringes, über die frühere Skizze; Siemering, dessen frühere Arbeit trotz der Glätte im Machwerk immerhin eine gewisse Frische der Empfindung auszeichnete, sinkt mit seinem zweiten Entwurfe vollständig auf das Niveau des Gewöhnlichen zurück.

Begas' Arbeit — um Alles in Allem zu sagen — ist das Werk des echten Genies, Siemering's dagegen das Werk eines hübschen Talentes — und noch dazu in einer schwächeren Aeußerung. Dort ein Schaffen aus dem Vollen heraus, hier ein Zusammensuchen und Aneinandersetzen der Bestandtheile in gedanklicher wie technischer Beziehung. Nur die entschiedenste Naivetät in Sachen des Kunstgeschmackes könnte hier zweifelhaft in der Entscheidung sein. Und doch geht das Gerücht, daß an entscheidender Stelle, also beim Magistrate hiesiger Residenz, die Wagschale sich zu Gunsten Siemering's neige! Kaum glaublich; aber der in die Vorgeschichte der Denkmal-Angelegenheit Eingeweihte findet Anhaltspunkte genug für jenes Gerücht. Indessen zweifle ich nicht, daß in diesem Falle die öffentliche Stimme und namentlich der volltönige Chor der Sachverständigen einen Mißgriff verhindern wird. Einige Stützpunkte für ihr Urtheil finden allerdings die Gegner der Begas'schen Skizze in der Gestalt des Dichters selbst, in welcher einmal die Absicht des Künstlers doch nicht so ganz zu vollem, deutlichem Aussprechen gekommen zu sein scheint, und welche andererseits graziösere Linien und ein festeres, monumentaleres Insichruhen erwünschen läßt. Unbedeutende Abänderungen würden genügen, diese Mängel zu beseitigen. Dagegen zeigt gerade die Komposition des Postamentes jene Vorzüge im allerhöchsten Maße. Die vier dicht an den Sockel geschmiegten Eckfiguren in grandiosem Style, weihevollem Ausdrucke und schönheitsvollen Linien stellen dar: die lyrische Poesie, die Tragödie, die Geschichte und die Philosophie. Als kleine wünschenswerthe Veränderungen möchten vorzuschlagen sein, daß das Postament um ein Weniges nach der Höhe zu gewinne, und daß der Künstler den Sitz der Figuren um ein Weniges erhöhe, damit die Verkürzungen etwas geringer werden. — Ich kann heute zur Abwechslung auch aus einer Malerwerkstatt melden, zwar nur von einem Bilde, das aber eine Menge anderer aufwiegt. Berlin besitzt eine Anzahl Maler, deren Werke in Bezug auf koloristische Wirkung sehr wohl neben denen der besten Franzosen und Belgier bestehen können; daß selbst diese fast rein sinnliche Seite der Schönheit der Gemälde Geist voraussetzt, ist wohl selbstverständlich; einige unserer Koloristen malen sogar mit vielem Geiste. Indessen Tiefe der Empfindung und Größe des Gedankens, wie sie zu einem Werke großen Styls nothwendig sind, waren Anfangs bei uns, soweit sie zur Erscheinung kamen, immer mehr auf Seiten Derjenigen, die „nicht malen können." Die erste Ausnahme von dieser Regel machte vor einigen Jahren Plockhorst mit seinem Bilde: „Johannes tröstet Maria," welches Aufsehen erregte durch die köstliche Malerei wie durch die Wahrheit und Tiefe des Ausdrucks in der Handlung wie in den Köpfen. Sein kürzlich vollendetes Bild: „Moses wird von Engeln zum Himmel getragen," zeigt alle Vorzüge jenes ersteren, verbunden aber mit allen der Größe des Vorwurfs entsprechenden Eigenschaften, Schwung und Großheit im Gedanklichen, und Kraft im Ausdrucke und Vortrage. Die machtvolle Gestalt des Moses, eine echte Prophetengestalt, kontrastirt in wirksamster und dabei maßvollster Weise gegen die überaus lieblichen Engelfiguren; handlungsvolles Leben trägt in die Gruppe der mitschwebende Erzengel Michael, welcher mit dem Flammenschwerte dem Nahen des Teufels wehrt, der sich des Leichnams zu bemächtigen sucht. — Vor Kurzem sahen wir in der Nationalgalerie die Skizze zum Denkmale Stein's von Prof. Schievelbein; über die Gestalt des Staatsmannes ließe sich vorläufig weiter nichts sagen, als daß sie im Zeitkostüme dargestellt ist, und daß die Gestaltung des Postamentes einer der üblichen Weisen folgt: Füllung der vier Hauptfelder des architektonischen Körpers mit Reliefs, umlaufender Fries mit symbolisirenden Darstellungen aus dem Leben des Ministers, endlich an den vier Ecken (und zwar vollständig losgelöst vom Hauptkörper des Postamentes) vier symbolische Figuren, die Weisheit, Stärke, Frömmigkeit und Vaterlandsliebe darstellend. Setzt man statt der letzteren die Tugend der Mäßigung, so sind dies, wenn ich nicht irre, die vier Herrschertugenden, mit deren Figuren man sonst üblicher und auch wohl passender Weise die Statue eines Herrschers umgibt. Ueberhaupt dünkt mich, daß mit der Ausstattung des Postamentes mit vier freistehenden Eckfiguren das Maß des hier Zukömmlichen überschritten und mit dem bloßen, wenn auch architektonisch noch so reich verzierten, Sockel an sämmtlichen Monumenten Berlin's, welche Nicht-Fürsten errichtet sind, das Richtigere getroffen ist.

*r **Innsbruck.** (Kunstausstellung.) Die hiesigen Kunstvereine haben am 15. September ihre Ausstellung eröffnet; wenn wir nicht irren, soll dieselbe zugleich das Fest zu Ehren der Vereinigung Tirols mit Oesterreich verherrlichen. Aber hätte sie auch nur das Zeug dazu! Einen großen Theil des Ganzen bilden ältere, schon bekannte Werke. Graf Enzenberg hat aus seiner Sammlung eine Reihe Kupferstiche, darunter ganz treffliche Blätter geliefert, um die allmälige Entwicklung dieses Kunstzweiges zu zeigen. Das ist sehr schön und verdient gewiß Dank, man hat aber fast alle diese Radirungen anderswo auch, und noch mehr dazu; mit tirolischer Kunst haben sie schwerlich viel zu schaffen und daß sie auf die Bildung und den Geschmack unseres Publikums bedeutend einwirken sollten, läßt sich kaum erwarten. Es verdient gewiß Anerkennung, daß den Tirolern auch die berühmten biblischen Kompositionen von Schirmer in Karlsruhe vorgeführt werden, sie sehen daran oder können wenigstens sehen, daß man religiöse Gegenstände ohne obligate Augenverdrehung und neuromantische oder amaranthische Süßlichkeit darstellen kann. Was sollen wir aber über die Handzeichnungen unserer Realschüler berichten, die eine Wand füllen? Manches ist recht vielversprechend; man sieht, daß sich die Lehrer mit den Schlingeln tüchtig geplagt haben, deßwegen will ich aber Ihre Leser nicht auch mit diesen Studien nach Gypsköpfen plagen. — Was die Plastik anlangt, so müssen wir ausrufen: Herr, verschone uns! Was vorliegt, ist gründlich mittelmäßig, eben gut genug für fromme alte Weiber. Wo sind denn Stolz, Miller, Knabl und Gröbmer geblieben? Wir richten diese Fragen nicht an den Ausschuß der Kunstvereine, an diesen vielgequälten Ausschuß, der sich im Schweiße seines Angesichtes Mühe genug gab, sondern an die Privaten, welche von diesen Künstlern Einiges besitzen, vielleicht auch an diese Künstler selbst! Sie hätten manchen sehenswerthen Entwurf, manche schöne Zeichnung aus der Mappe wählen können. — Erfreulich war es uns, einige Werke der Glasmalereianstalt zu Innsbruck ausgestellt zu

finden. Diese besitzt an Mader allerdings eine sehr tüchtige Kraft, und so dürften die Kirchenfenster für Agram gewiß ihren Bestellern genügen. Es ist der Glaser Neuhauser, der diese Art Technik wieder bei uns eingebürgert hat; da jetzt in der kirchlichen Kunst Tirols ein Aufschwung nicht zu verkennen ist, wird es ihm gewiß nicht an Aufträgen fehlen, um so weniger, da er sich, wie man mehrseitig versichert, einer löblichen Billigkeit befleißigt. — Gehen wir zu den Bildern tirolischer Meister über. Hier mag es zunächst befremden, daß auch bei Staffeleigemälden die kirchliche Kunst völlig überwiegt. Allein wir sind in Tirol! Von Landschaften ist außer dem alten Koch und den bereits früher erwähnten „Mönchen am See" von Brunner nicht viel zu rühmen. Viel verspricht ein junger Künstler Namens Unterberger, ein Schüler Achenbachs. E. v. Wörndle ist dieses Mal mit seiner „Ansicht von Neapel", die fast nördlich kühl erscheint, hinter früheren Leistungen zurückgeblieben. Die beiden Seelos kennen Sie ohnedem von Wien aus. — In der kirchlichen Richtung überwiegen die Madonnen jeder Sorte. Ein gutes Bild der Art mit einem etwas wohlgenährten Christuskindlein sehen wir von Blaas, den wir hier nicht erst zu charakterisiren brauchen. Lair, früher Kupferstecher, hat eine etwas nüchterne „Darstellung im Tempel" eingeschickt. Von Flatz sehen wir eine „heil. Cäcilie"; der Meister erinnert an die Vorbilder der älteren großen Maler Italiens, wie er denn nicht bloß ein Fachgenosse Overbecks ist. Großen Rufes genießt in Tirol J. Hellweger aus Bruneck. Er ist ein Schüler Schraudolph's, über dessen Manier er nirgends hinausschreitet. Indeß erfüllt er die überlieferte Form, welche er sehr sorgsam ausbildet, mit der zarten Innigkeit seines Gemüthes, ohne sich je zu dramatischer Energie und kräftiger Leidenschaft zu erheben. Seine Gestalten sind lieblich, anmuthig, bisweilen recht schön, — eine ganz gute himmlische Gesellschaft! Da sieht eine Magdalena von Appiani doch ganz anders aus — mit dem bläulichen Anflug auf der Oberlippe, fast wie ein ungarischer Grenadier im Katzenjammer. Das Bild hat allerdings einiges Verdienst an Farbe, aber Gott bewahre uns vor solchen Modellen! Da halten wir es lieber noch mit dem akademischen Zopf des alten Arnold, der wie eine Ruine in die moderne Neuromantik herüberragt. Arnold ist jetzt ein Greis und genoß einst eines wohlerworbenen Rufes, er hat viele Kirchen Tirols mit seinem Pinsel geschmückt. So wären wir denn zu Ende — denn auch der Zeichnungen Mader's für die Kirche in Bruneck haben wir bereits früher einmal rühmend gedacht — der Leser wird nicht verlangen, daß wir vor jedem mittelmäßigen Bilde salutiren. — Doch ja! nachträglich ist noch eine lebensgroße bemalte Statue der „Immaculata" für Brixen von Gasser in Wien eingetroffen. Recht löblich; wir wünschten aber der Heiligen nur en Bischen breitere Hüften.

Kleine Chronik.

Der Düsseldorfer Kunstverein für Rheinland und Westphalen hat unlängst den Beschluß gefaßt, seinen für monumentale Kunstzwecke bestimmten Fond der Stadt Aachen zur Vollendung der von Alfred Rethel begonnenen inneren Ausschmückung des dortigen Rathhauses zuzuwenden. Gleichzeitig wurde zur Ausführung dieser Arbeiten der Maler Joseph Kehren einstimmig als der Würdigste ausersehen. Es ist dies um so erfreulicher, da die der Versammlung vorgelegten Farbenskizzen und Kehren's frühere Werke beweisen, wie gerechtfertigt eine solche Wahl und wie sehr gerade dieser Künstler fähig ist, im Geiste des verstorbenen Meisters das Ganze harmonisch zu Ende führen. Leider scheinen sich nun aber neuerdings der Instandsetzung der Sache allerhand Hindernisse entgegenzustellen. Man will für die letzten zwei zu malenden Bilder eine Konkurrenz ausschreiben u. s. w. Die Stadt Aachen besteht jedoch auf der getroffenen Wahl und jedenfalls wäre es dringend zu wünschen, daß der Abschluß des großartigen Werkes nicht durch zwecklose Berathungen verschleppt werde.

Lokales.

Architekt Hlawka, der Baumeister des neuen Opernhauses, entwarf die Pläne für ein in Czernowitz gegenwärtig im Bau begriffenes Palais sammt Seminarium des dortigen nicht-unirten Bischofs.

Die erste photographische Expedition in die österreichischen Alpen, welche diesen Sommer von den HH. Jägermayer in Begleitung des Landschaftsmalers A. Obermüllner und des Marinelieutenants Schick unternommen wurde, ist vor Kurzem mit einer großen Anzahl wohlgelungener Aufnahmen hieher zurückgekehrt. Den Mittelpunkt des auf Kärnthen, Pinzgau und Tirol ausgedehnten Unternehmens bildete die Glocknergruppe, über deren Gletschermeer die photographischen Apparate bis zu der seither noch von keiner ähnlichen Expedition erreichten Höhe von 11,100 Fuß emporgeschafft wurden. Sowohl dem Landschafter als namentlich dem Naturforscher bieten die mit größter Sorgfalt und Schärfe ausgeführten Bilder eine Menge neuer und überraschender Einblicke in die Schnee- und Eisregionen der Alpenwelt. Die Sammlung der Aufnahmen wird zunächst, in einem Album vereinigt, dem Kaiser vorgelegt werden und später in den Handel kommen.

In Paris kommt seit einiger Zeit ein Verfahren in Anwendung, mittelst dessen aus weichem Metalle angefertigte Objekte auf galvanischem Wege mit einem Ueberzuge von Kupfer versehen werden, der dieselben vor Beschädigungen schützt. Die k. k. Centralcommission hat dieses Verfahren dem Wiener Gemeinderathe empfohlen, um es auf die aus Blei gegossenen Figuren des Donner'schen Brunnens auf dem neuen Markte anzuwenden.

Briefkasten. 3. — 9. Oktober: □ in Berlin, J. V. in Karlsruhe, A. T. in München: Erhalten. — F. E. in Berlin: Besten Dank. — M. H. in Stuttgart: Brieflich Näheres. — F. St. in Hamburg: Wird besprochen.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 12. Zweiter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

bildende Kunst.

Wien 17. October 1863.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr. 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr Ausland $1^1/_4$, $2^1/_2$, 5 fl. Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: G. Jägermeyer & Co., Graben, 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Die internationale Kunstausstellung in München. IV. — Die bildenden Künste in Hamburg (Fortsetzung). — Kunstliteratur (Lübke's Geschichte der Plastik). — Korrespondenz-Nachrichten (Königsberg). — Kleine Chronik. — Lokales.

Die internationale Kunstausstellung in München.

Von **A. Teichlein.**

IV.

Jan Swerts und das historische Genre. — Füßly's Kopie Leo X. von Rafael. — Verschiedene Porträtmaler.

Die Namen Guffens und Swerts ist man gewohnt wie unzertrennlich genannt zu hören. Wir wunderten uns daher längst, daß diesmal der Freund ohne den Freund erschienen war. Endlich aber gesellte sich der bekannte „Empfang der venetianischen Gesandten in Antwerpen" von Jan Swerts zu Guffens' Karton der hanseatischen Urkunden-Uebergabe. Das Bild des Ersteren und der Karton des Andern gleichen einander wie Werke der nämlichen Hand. Eine größere Uebereinstimmung des Strebens, ein vollkommeneres Gleichgewicht der Talente zwischen zwei Künstlern ist kaum zu denken. Soll ich ja einen Unterschied machen, so möchte ich die Charakteristik des Bildes von Swerts als etwas schärfer und mannigfaltiger bezeichnen, als die des Guffens'schen Kartons. Ich will aber nicht verhehlen, daß nach meinem Gefühl das merkwürdige Bildniß Adalbert von Chamisso's von dem verstorbenen Maler-Poeten Reinik weit mehr und auf eine geistreichere und zugleich anspruchslosere Art an die altdeutschen Meister erinnert, als alle diese Köpfchen der HH. Guffens und Swerts. Was die Farbe anbelangt, so hat wenigstens das Mittelbild des Votivgemäldes von Guffens etwas mehr Schmelz als die Antwerpner Empfangsfeierlichkeit von Swerts. Indessen erreichen sie beide ihre Vorbilder hierin nicht im entferntesten, weßhalb bei ihnen die ganzen, intensiven Lokalfarben der Gewänder, welche mit dem Ton der Lüfte, der Umgebung und der Fleischtheile in keinem Verhältniß stehen, so bunt und fleckig wirken, wie es bei keinem guten und unverdorbenen altdeutschen Bilde der Fall ist. Trotz alledem verdienen die gleichgesinnten und gleichbegabten Künstler gewiß alle die Anerkennung und Achtung, welche sie sich namentlich in deutschen Künstlerkreisen erworben haben. Denn was man auch von ihrer altdeutschen Manier denke, und obgleich sie innerhalb dieser Richtung gegen ihren Landsmann Leys zurückstehen, so zählen doch auch sie in ihrer Art immerhin zu den überzeugungstreuen, oppositionellen Künstlercharakteren, welche wenigstens nicht dem Zeitgeschmacke schmeicheln, nicht um den Beifall der Menge buhlen und das muß sie auch demjenigen werth machen, der für ihre Leistungen nicht gerade schwärmen kann.

Mit Jan Swerts haben wir den Boden der Geschichtsmalerei im modernen stofflichen Sinne des Wortes betreten, und wollen nun beifügen, was sonst noch von diesem Zweige zu berichten ist. Zu unserm Erstaunen ist das sogenannte historische Genre numerisch sehr schwach vertreten, was bei seiner Beliebtheit ganz unbegreiflich wäre, wenn nicht zufällige Ursachen dabei in Anschlag käme, wie z. B. bei uns in München der Umstand, daß die meisten unserer Künstler dieser Richtung gegenwärtig vollauf beschäftigt sind mit den könig-

lichen Aufträgen für das Maximilianeum und das Nationalmuseum. Belgischer Seits ist es uns allerdings nicht erspart geblieben, einigen „letzten Augenblicken" beizuwohnen, die jedoch das verhärtete Gemüth eines Kritikers nicht erweichen können. Von den Franzosen, bei welchen, wenigstens unter den Koloristen, das historische Genre ziemlich in Verruf gekommen ist, hat nur Einer nicht verfehlt, uns mit einem möglichst unverständlichen Kostümbilde zu beglücken. Diesen „Gaston", genannt der Engel des Glaubens, hölzern in der Form und blechern in der Malerei, hat Jacquand auf dem Gewissen, ein Maler, von welchem unsere neue Pinakothek ein recht gutes, vielleicht sein bestes Bild besitzt, der aber in Paris niemals für eine bedeutende Kraft gegolten hat. — Unter solchen Umständen konnte es der Piloty'schen Schule nicht schwer werden, das Feld zu behaupten, selbst wenn sie weniger schätzenswerthe Leistungen aufzuweisen gehabt hätte, als Techendorf's „Luther im brünstigen Gebete für den kranken Melanchthon", und insbesondere Häberlin's „Aufhebung des würtembergischen Klosters Alpirsbach im dreißigjährigen Kriege", ein Bild, das durchweg von einem kräftigen Talente zeugt und das sich auch unter gefährlicheren Konkurrenten seines Genres, als sie ihm die Ausstellung an die Seite zu setzen hat, jedenfalls bemerkbar gemacht haben würde.

Eine Erscheinung von besonderem Interesse, welche unter den Künstlern großes Aufsehen macht und vollste Anerkennung findet, ist die Kopie von Rafael's „Leo X. mit den beiden Kardinälen", womit Wilhelm Füßly von Florenz zurückgekehrt ist. Ueber die Kopie als solche sich ausführlich zu verbreiten ist wohl nicht der Ort; auch maße ich mir kein vollwichtiges Urtheil über dieselbe an, da vier und zwanzig Jahre verflossen sind, seit ich das Original gesehen habe. Nach vielen Einzelheiten der Behandlung zu schließen, haben wir nahezu ein facsimile des berühmten Werkes vor uns. Ausdrücklich will ich aber auf diejenigen Eigenschaften des Gemäldes hinweisen, durch welche es sich am meisten als vortreffliche Kopie eines Werkes der klassischen Zeit legitimirt und darum einen so bedeutsamen und lehrreichen Kontrast bildet mit einer modernen Ausstellung. Wer hat heutzutage noch das Auge für jene Feinheiten der Modulation und Perspektive, welche jede dieser drei Figuren so bestimmt auf ihrem Plane halten? Wer erreicht noch diese goldene Einheit des Tones, welche den intensivsten Lokalfarben ihren vollen Werth läßt und sie zugleich alle neutralisirt, entmaterialisirt, alle Farbe den einfachen Gesetzen der Modulation unterwirft? — In der gesammten gegenwärtigen Ausstellung wüßte ich ein einziges Bild, das hinsichtlich der Einheit und Vollkraft der Tonmasse neben der Füßly'schen Kopie so ziemlich Stand halten könnte, und das ist das Trappisten-Begräbniß von Meunier, — ein Bild französischer Schule. Rafael und Meunier! Wie lassen sich so verschiedenartige Dinge vergleichen? Hohngelächter von der Rechten und von verschiedenen andern Seiten. In Frankreich, wo man sich mehr als bei uns gewisser Grundbedingungen der Malerei bewußt ist, die für jedes Bild die nämlichen sind, gleichviel ob es ein Portrait, ein historisches oder Genre-Bild, eine Landschaft oder was immer sei, — in Frankreich kenne ich einige Leute, die verstehen würden, was mit dem Vergleiche zwischen Rafael und Meunier gemeint ist.

Außer seiner Kopie hat Füßly eine frühere Arbeit, das Bildniß seiner Mutter, ausgestellt. Wenn schon die fürstlichen Bildnisse von Erich Correns Aller Augen auf sich ziehen und der Bewunderung der Zeitgenossen sicher sind, — wenn schon Piloty in seinem „Freiherrn von Schack" bei weitem bescheidener, koloristischer an Ton und Haltung ist als Correns, — und wenn die Bildhauerin Elisabeth Ney und das Selbstbildniß von Friedrich Kaulbach, dem Hannöverschen Hofmaler, in vielfacher Hinsicht sehr verdienstvolle, seinem „jungen Herrn im Jagdkostüme" überlegene Leistungen sind: Füßly's genanntes Portrait kömmt doch wohl, was die Kraft der Charakterschilderung betrifft, dem Lenbach'schen v. Hagn am nächsten, mit welchen es freilich als Malerei nicht zu vergleichen ist. Indeß haben wir jetzt nach einem so ausdauernden und geistvollen Studium der Alten wie seine rafaelische Kopie es beurkundet, noch ganz andere Dinge von ihm zu erwarten als das bisher Geleistete.

Füßly begibt sich demnächst nach Italien zurück und zwar dießmal nach Rom, wo sich außer Lenbach auch Richard Zimmermann und L. v. Hagn einstellen werden. Es ist höchst erfreulich, daß die Künstlerwanderungen nach dem alten gelobten Lande der Kunst sich neuerdings wieder vermehren. Vor ungefähr zehn Jahren ging der Zug der Strebsamen fast nur nach Paris, Brüssel oder Antwerpen. Mittlerweile hat man nicht bloß einen Unterschied machen gelernt zwischen der französischen und belgischen Schule, sondern hat auch von Paris selbst die Ueberzeugung

hereingebracht, daß Alles, was wir zu lernen haben, zuletzt doch wieder am lautersten aus den altberühmten Quellen geschöpft werde: in Italien!

Die bildenden Künste in Hamburg.

Von **G. F. Waagen.**

(Fortsetzung).

Ich komme jetzt auf die im Privatbesitz befindlichen Bilder. Von jenen drei Sammlungen älterer Gemälde ist die eine die jetzt in den Besitz der Stadt übergegangene von E. Harzen, die beiden anderen die der Kaufleute H. Mestern und Wesselhöft.

Ich ziehe zunächst die erstere in Betracht. Dieselbe besteht aus einer mäßigen Anzahl von gewählten Kabinetbildern der besten Meister der holländischen Schule und ist, wie auch die Mehrzahl der Privatsammlungen in England, in den Wohnzimmern der Familie zu täglichem und bequemem Genuß aufgestellt.

Teniers. 1. Einige Landleute vor einem Hause; von seltener Reinheit und Klarheit der Haltung in seinem Silberton und höchst leicht und geistreich in der Pinselführung. Das Landschaftliche spielt auf diesem Bilde eine bedeutende Rolle. 2. Eine Bauerngesellschaft im Innern eines Hauses; sehr malerisch komponirt und in seinem stark bräunlichen Ton fleißig ausgeführt.

Vier echte und gute Bilder des Gonzales Coques, des Gabriel Metsu, des Frans und des Willem von Mieris.

Albert Cuyp. Verschiedene Reiter und andere Figuren in einer ansehnlichen Landschaft. Dieses in dem für ihn ungewöhnlichen Geschmack der Wouvermann komponirte Bild ist das reichste und ansprechendste mir bekannte aus seiner ersten Manier, welcher es nach dem braunen Ton des Fleisches und der sonstigen Behandlung angehört.

Philipp Wouvermann. 1. Ein kleines Bild der feinsten Art aus seiner zweiten Manier. 2. Ein anderes, ebenfalls echt und gut.

Carel Dujardin. 1. Ein kleines Bildchen mit Thieren und Menschen, in dem warmen goldigen Ton seiner früheren Zeit trefflich impastirt. 2. Ein Reiter und andere Figuren, welche sich von einem Gehölz abheben; ein feines Bild in dem Silberton seiner etwas späteren Zeit; die Luft von besonderer Klarheit. 3. Der Weinprober. Ein junger Mann mit ansprechenden Zügen mit einem Glase mit Wein in der Hand; sehr lebendig und in einem kühlen, aber sehr harmonischen Ton meisterlich ausgeführt. Aus der Sammlung des Generalpostmeisters von Nagler.

Paul Potter 1. Eine ziemlich große Landschaft mit verschiedenem Vieh; eine glückliche Komposition und von seiner gewöhnlichen Wahrheit in den Thieren, indeß minder stark modellirt und minder energisch im Vortrag als meist, auch im Gesammtton etwas gedämpft. 2. Eine kleine Landschaft; echt und hübsch. Ebenfalls aus der Nagler'schen Sammlung.

Adriaen van de Velde. Eine ziemlich große Landschaft mit einer Gruppe von Vieh und dessen Hirten; in jedem Betracht, in Komposition, Feinheit der Zeichnung, der Farbe, Sorgfalt der Ausführung zu den Hauptbildern dieses trefflichen Meisters aus seiner besten, mittleren Zeit gehörig.

Jan Wynants. Unter vier von ihm vorhandenen Landschaften gehören zwei zu seinen vorzüglichen Bildern. Das eine ist durch eine Staffage von A. van de Velde geziert.

Albert van Everdingen. Eine ausgezeichnete Landschaft.

Jakob Ruysdael. 1. Eine kleinere Landschaft von ungewöhnlicher Breite im Verhältniß zur Höhe, worin sich ein stilles, klares, ungewöhnlicher Weise im Licht gehaltenes Wasser ausbreitet, an welchem ein kleines Gehölz und hinter dem eine Fernsicht; die wenigen Wolken der heiteren Luft sind warm beschienen. Dieses mit großer Feinheit durchführte Bild, von durchaus lichtem und heiterem Charakter, hat meinen Gesichtskreis in Betreff dieses wunderbaren Meisters, von welchem ich doch eine so große Zahl von Werken gesehen, um eine neue und höchst anziehende Form erweitert. 2. Eine Fernsicht der Pläne von Haarlem. Unter den verschiedenen Bildern Ruysdael's von diesem Gegenstande nimmt dieses feine Bildchen eine ausgezeichnete Stelle ein. 3. Eine gute Landschaft, doch von seiner gewöhnlicheren Form.

Artus van der Neer. Eine Landschaft aus seiner besten Zeit.

Willem van de Velde. Eine stille, von mehreren Schiffen belebte See; ein feines, in seinem kühlen Ton gehaltenes Bild.

Remigius Zeeman. Eine stille See, von einer Vollendung, welche dem vorigen Meister sehr nahe kommt.

Jan van Huysum. Ein kleines, aber sehr geschmackvolles und trefflich vollendetes Blumenstück.

Die Sammlung des Hrn. Wesselhöft ist von seinem erst in diesem Jahre verstorbenen, schon oben erwähnten Oheim, Hrn. Huthwalker gebildet*), und ihm vermacht worden. Von der ansehnlichen Zahl der Bilder kann ich hier nur die namhafteren erwähnen:

Gerard Dow. Die reuige Maria Magdalena; ein schon in früheren Sammlungen bekanntes Bild von großer Feinheit.

Frans van Mieris. Ein männliches Bildniß. Bez. und datirt 1670. Aus der Sammlung von Söder und sehr ausgezeichnet.

Willem van Mieris. Eine Dame schaut dem aus dem Bauer entflohenen Vogel nach. Bez. und datirt 1687. Zu seinen zartesten Bildern gehörig.

*) Derselbe hat im Jahre 1861 bei Perthes einen recht guten raisonnirenden Katalog der Sammlung drucken lassen.

*

Caspar Netscher. Ein männliches Bildniß; sehr lebendig und höchst meisterlich gemalt

Jan Ochtervelt. Ein junger Mann mit der Pfeife. Bez. Aus der Sammlung Speth. Sehr gewählt.

Pieter de Hoogh. Eine Dame empfängt in ihrem Zimmer von einem Boten einen Brief. Bez. Ein ausgezeichnetes Bild. Das tiefe Helldunkel ist von ungemeiner Klarheit, die Durchführung im Einzelnen genau; besonders ist der Kopf des Boten gelungen.

Jakob van Loo. Eine Gesellschaft von zwei Herren und drei Damen in einem Zimmer. Bez. und datirt 1659. In diesem trefflichen Bilde kommt der seltne Künstler in jedem Betracht dem Terburg sehr nahe.

Jan Steen. Eine zahlreiche Gesellschaft wird durch den Inhalt eines Papiers, welchen ein Mann abliest, in eine heitere Stimmung versetzt. Bez. Sowohl in dem ergötzlichen Humor, als in der warmen, klaren Farbe, und der fleißigen Ausführung zu seinen besten Bildern gehörig. 2. Ein Knabe leckt Syrup aus einem Topf, neben ihm ein Mädchen mit Backwerk Bez. Der Ausdruck dieser geistreich behandelten Figuren ist wieder voll Humor, das Uebrige nur flüchtig angegeben. 3. Ein Mädchen will einer kranken Katze Medizin eingeben, dabei zwei Knaben. Bez. Ebenso glücklich erfunden als geistreich behandelt.

David Teniers. Eine Gesellschaft von Bauern in einem Hause, welchen einer eine Zeitung vorliest. Bez. In jeder Rücksicht, Geschmack der Composition, Feinheit des Tons, geistreicher Behandlung, zu den gewähltesten Bildern aus der besten Zeit des Meisters von 1640—1650 gehörig.

Adriaen van Ostade. Eine alte Wäscherin und einige Kinder. Bez. Gestrich skizzenhaft behandelt. Fast dieselbe Composition befindet sich nach der Bemerkung des Hrn. Huthwalker mehr ausgeführt im Städel'schen Museum zu Frankfurt.

B. van der Helst. 1. Sein eigenes Bildniß mit landschaftlichem Hintergrunde. Bez. und datirt 1662. Höchst lebendig und für diese Zeit besonders kräftig in der Farbe und meisterlich behandelt. 2. Ein männliches Bildniß, Brustbild; ausgezeichnet.

Balthasar Denner. 1. Das Bildniß seines Vaters im Pelz; unter den so sehr ausgeführten Bildern desselben eines der vorzüglichsten. 2. Das Bildniß eines Knaben mit einer Auster; sehr lebendig aufgefaßt und leicht und frei behandelt.

Philipp Wouvermann. Eine sandige Landschaft, worin ein Reiter und ein Wanderer. Bez. Ein hübsches Bild, noch sehr im Geschmacke seines Meisters, Jan Wynants.

Adriaen van de Velde. Eine Landschaft mit einer Kuh, einer Ziege und mehreren Schafen, dem Hirt und der Hirtin; ein reizendes, in dem warmen Ton der mittleren Zeit des Meisters gemaltes Bild.

Dirk van Bergen. Eine gebirgige Landschaft mit einigem Vieh, unter welchem sich besonders ein junger Stier auszeichnet. Bez. In diesem trefflichen Bilde kommt er dem A. van de Velde sehr nahe.

N. Berchem. Eine gebirgige Abendlandschaft mit einer Viehheerde und ihrem Hirten. Bez. Tiefes aus der Spet'schen Sammlung stammende Bild ist eine gute Arbeit aus der mittleren Zeit.

Carel Dujardin. Auf einem von Felsen und Baulichkeiten eingeschlossenen Raum läßt sich ein Reiter einen Trunk reichen; in der Thür der Schenke eine Alte, rechts der Wirth; außerdem zwei Hunde. Bez. und datirt 1658. An Feinheit des Tons und der Haltung, sonnigem Himmel, geistreicher Behandlung ein wahres Meisterstück, bei dem man indeß den Spruch: „Naturalia non sunt turpia“ beherzigen muß.

Franz Snyders. Eine Vorrathskammer, Wild, Gemüse, Früchte u. s. w; trefflich angeordnet und auch in der Klarheit des Tons, der meisterlichen Behandlung zu seinen gewählten Werken gehörig.

Melchior Hondekoeter. Ein Federviehstück mit einem Pfauenpaar; ein sehr ausgezeichnetes, wie die Wärme des Tons, die Klarheit der Schatten, die Sorgfalt des Machwerks beweisen, aus seiner früheren Zeit herrührendes Meisterwerk.

Jan Weenix. 1. Ein todter Hase und Geflügel von einem Hühnerhund, welchen der Jäger zurückhält, betrachtet. Zu den gewählteren Bildern dieses, so häufig von Weenix behandelten, Gegenstandes gehörig. 2. Eine Vase, worin ein Strauß von verschiedenen Blumen. Bez. und datirt 1712. Ein sehr gutes Exemplar dieser seltenen Kunstform des Meisters; die Blumen sind besonders fein gezeichnet.

Lucas van Uden. Eine Fernsicht über die flache Gegend; im Vorgrunde einige Figuren von Teniers; von vortrefflicher Wirkung und fleißiger Ausführung

Jan Wynants. 1. Eine kleine Landschaft von seiner gewöhnlichen Composition, mit dem Sandhügel im Vorgrunde. Einige Stücke Vieh und einige Menschen rühren von A. van de Velde her. Bez. und datirt 1654. Eines der fein durchgeführten Cabinetbilder des so ungleichen Meisters. 2. Eine Landschaft mit einer Staffage von Lingelbach. Bez. und datirt 1674. Bräunlich im Ton und etwas dekorativ in der Behandlung.

A. van Everdingen. Eine Felsenlandschaft mit einem Fjord. Datirt 1650. Ein gutes Bild.

J. Ruysdael. 1. Am Fuß einer felsigen, von Bäumen gekrönten Anhöhe strömt ein Bach; im Hintergrund, auf einem Hügel, eine Kapelle, am Horizont bewaldete Berge; von trefflicher Wirkung und markigem Vortrag. Mit dem Monogramm bezeichnet. 2. Ein dunkles Gehölz an einem stillen Wasser. Bezeichnet. Breit und meisterlich gemacht, indeß etwas dunkel. 3. Zwei sandige und bewachsene Hügel, durch ein, sich im Vorgrunde ausbreitendes Wasser getrennt. Mit dem Monogramm bezeichnet. Von tiefem Naturgefühl. 4. Ueber eine bewegte See wirft die Sonne ihre Strahlen; im Vorgrunde ein kleines Schiff mit vollen Segeln; in der Ferne andere Segel und eine Küste. Bewunderungswürdig in der Wirkung wie in der Wahrheit der Wellen.

Coenraet Decker. 1. Ein Bauernhof an einem Wasser, im Hintergrunde eine Ferne; ein vorzügliches, dem Ruysdael an Frische und Kraft nahe kommendes Bild des Meisters. 2. Ein bewaldetes Bauernhaus; ein gutes Bild.

J. R. van Vries. 1. Eine Waldlandschaft; von großer Naturwahrheit und Frische. 2. Im Vorgrunde einige Eichen;

in einem Wasser stehen zwei Kühe; abendliche Beleuchtung Dieses mit dem Namen des Ruysdael bezeichnete Bild halte ich für ein vorzügliches Werk des van Vries.

Artus van der Neer. Die Ansicht eines holländischen Kanals bei Mondbeleuchtung. Bezeichnet. Ein in der Komposition, in der klaren Wirkung, in der fleißigen Ausführung treffliches Werk.

Jan Both. Eine Landschaft mit Felsgebirgen und einem Wasserfall in warmer Beleuchtung, mit einer Staffage von Andreas Both. Bezeichnet. Dieses überhöhte Bild, aus der bekannten Sammlung des Baron Nagel von Ampten im Haag, gehört in jedem Betracht zu seinen gewählten Werken.

Jan Hackaert. Eine gebirgige Landschaft mit einer trefflichen Staffage von de Velde. Bez. Geschmackvoll in der Komposition, warm und klar in der Farbe.

Adam Pynacker. Eine gebirgigte Landschaft in abendlicher Beleuchtung, und mit hübscher Staffage. Die Bezeichnung ist meist erloschen. Ein sehr gutes Bild.

Frans Millet. Eine italienische Landschaft mit Figuren im Geschmack des N. Poussin, und für diesen gehalten, ist meines Erachtens eine sehr hübsche Arbeit jenes Meisters.

Herman Saftleven. Eine Rheinaussicht. Bez. und datirt 1652. Ein feines Bild des Meisters.

L. Backhuysen. Eine mäßig bewegte, von einigen Schiffen belebte See. Bez. und datirt 1658. Ein Bild von großer Klarheit und geistreicher Behandlung.

R. Zeeman. Die Seeküste in der Gegend von St. Malo bei aufsteigendem Gewitter; von großer Wahrheit.

Jan van der Heyden. Ansicht des Schlosses im Gehölz in der Nähe vom Haag mit Figuren von A. van de Velde; ein ausgezeichnetes Bild. 2. Ein Stillleben. Bez. Von großer Meisterschaft; eine seltene Form des Meisters.

Endlich verdienen ein großes Stillleben von Cornelis de Heem und ein Blumenstück von der Rachel Ruysch die rühmlichste Erwähnung. Auch aus anderen Schulen sind einige gute Bilder vorhanden:

Garofalo. Die Heimsuchung; eine hübsche Originalwiederholung eines Bildes in der Nationalgalerie zu London.

F. Albani. Salmacis und Hermaphrodit in einer Landschaft; ein sehr hübsches Exemplar dieser von ihm öfter wiederholten Komposition.

B. E. Murillo. Der Papst, messelesend, bestätigt das Mysterium der unbefleckten Empfängniß der Jungfrau Maria; eine geistreiche Skizze.

Gaspar Poussin. Die Aussicht von Tivoli; besonders klar und fein.

(Fortsetzung folgt).

Kunstliteratur.

Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Dargestellt von Dr. Wilhelm Lübke. Leipzig 1863. Verlag von E. A. Seemann. 8. Mit Illustrationen.

(Schluß.)

W—n. Für die Plastik des Mittelalters bietet Schnaase's „Geschichte der bildenden Künste", soweit dieselbe erschienen ist, einen genügenden Anhalt. Die altchristliche Kunst sowie die byzantinisch-romanische Epoche sind in gedrängter Kürze behandelt und nur das wirklich künstlerisch Werthvolle ist vor dem antiquarisch Merkwürdigen hervorgehoben. Immer mehr auf eigene Forschung wird der Verfasser bei der gothischen Plastik angewiesen, deren Schilderung zu den anziehendsten und durch das viele Neue, das sie bringt, auch wichtigsten Stellen des Buches gehört. Höchst eingehend ist die Verfolgung der Ideen und Gestaltungen bei der plastischen Ausschmückung der frühgothischen Dome Frankreich's, wo mit dem 13. Jahrhundert der große Aufschwung der Skulptur besonders prächtig und unerschöpflich auftrat, nur mit der Glanzepoche griechischer Plastik in der Zeit des Phidias vergleichbar und jener selbst verwandt, nicht durch das Nachahmen antiker Vorbilder, sondern durch Gleichartigkeit des Strebens, der idealen Aufgaben und der architektonischen Anforderungen. Die deutsche Plastik dieser Zeit ist nicht so großartig, nicht so einheitlich geschlossen, aber desto mannigfaltiger. Die lokalen Gruppen, die auch in der Architektur den romanischen Styl festhalten, bilden ebenso in der Skulptur ihre früheren Tendenzen fort. Genau und treffend werden die Bildwerke des Bamberger Domes charakterisirt, recht im Gegensatz zu der ebenso unklaren wie oberflächlichen Beschreibung in Sighart's neu erschienener „Geschichte der bildenden Künste in Bayern". (Siehe die Besprechung dieses Buches in Nr. 3 d. Bl.) An der Spitze der damaligen Kunst steht die sächsische Schule, welche den romanischen Styl durch feinere Empfindung und höheres Schönheitsgefühl läutert. Vor allem die „goldene Pforte" in Freiberg zeigt die höchste Blüthe dessen, was die gesammte Plastik der früheren Epochen in Deutschland erstrebt hatte, und ist eine den besten Schöpfungen französischer Plastik ebenbürtige Aeußerung des deutschen Geistes, durch ähnliche Meisterschaft der Ausführung, durch verwandtes Naturgefühl ausgezeichnet, aber in der Empfindung weicher inniger, zarter und von allem konventionellen Wesen der Gothik

fern. Daß Lübke dieses Werk mit Recht in die Mitte des 13. Jahrhunderts setzt, darf für die heutige Kunstwissenschaft als ausgemacht angesehen werden, obwohl die neuste Spezialarbeit eines einheimischen Architekten (Eduard Heuchler, der Dom zu Freiberg in geschichtlicher und kunsthistorischer Beziehung, Freiberg 1862) dasselbe dem Ende des 12. Jahrhunderts beimessen will. Die Einwirkung gothischer Portale Frankreichs ist unzweifelhaft und wird schon durch den Inhalt der Darstellungen bewiesen. Wie tief unter diesem Werke steht dasjenige, welches der Verfasser als Beispiel dieses Styles für Süddeutschland anreiht: die Ausschmückung der Burgkapelle auf der Trausnitz bei Landshut. Für die folgende Epoche der späteren Gothik ist besonders die Beschreibung der Nürnberger Skulpturen von Wichtigkeit. Hier waren manche neue Untersuchungen, besonders in J. Baader's „Beiträgen zur Kunstgeschichte Nürnberg's", zu resümiren; hat sich ja zum Beispiel ergeben, daß nicht, wie bisher angenommen, Sebald Schonhover, sondern Meister Heinrich der Valier der Schöpfer des „schönen Brunnens" ist. Für die niederländische Kunst ist die vielfach neue und vortreffliche Charakteristik der Schule von Tournay und des großen Meisters Claux Sluter in Dijon hervorzuheben.

Auch für die Neuzeit ist wieder vor allem die Behandlung der nordischen Bildnerei eine Bereicherung der Kunstgeschichte. Weiß Lübke auch die italienische Kunst trefflich zu schildern, — wir erinnern besonders an seine Auffassung des Nikola Pisano, des Ghiberti, Brunellesco, Donatello und später des Michelangelo, — so muß doch zugegeben werden, daß hier schon Burckhardt in seinem „Cicerone" der erste Ruhm einer erschöpfenden Darstellung gebührt. Das schöne Einleitungskapitel Lübke's über die nordische Bildnerei von 1450 — 1550 kennen unsere Leser aus der Aprilnummer dieses Blattes. Eine nur einigermaßen ausreichende geschichtliche Uebersicht der deutschen Leistungen dieser Zeit war noch nicht versucht worden. Und doch wird es für die moderne Wissenschaft zur Pflicht, immer nachdrücklicher zu betonen, daß wir in jenen Werken nicht allein bei harter und knorriger Form Wahrheit und Innerlichkeit der Empfindung zu bewundern haben, sondern daß auch einer bedeutenden Anzahl von ihnen ein absolut künstlerischer Werth innewohnt. Statt des idealistischen Strebens zeichnen sie sich durch energischere Betonung des Individuellen, größere Mannigfaltigkeit, wärmere Herzensinnigkeit aus, mögen sich ihre Meister auch nicht als große Künstler gefühlt haben und als solche von den Zeitgenossen bewundert worden, sondern anspruchlos dagestanden sein, als schlichte ehrsame Handwerker, deren Namen uns kaum überliefert sind. Die Lieblingstechnik damaliger deutscher Skulptur ist die Holzschnitzerei, die ihre Hauptthätigkeit in jenen großen Flügelaltären entfaltet, die der Verfasser geistreich die in Holz übersetzten geistlichen Schauspiele jener Zeit nennt. Lübke schildert die Hauptleistungen dieser Art, die Schnitzaltäre von Tiefenbronn, Rothenburg, Zwickau, Gmünd, Mühlhausen, S. Wolfgang u. s. w., vor allem aber den von Blaubeuren, in Hinsicht dessen wir ihm vollkommen beistimmen müssen, wenn er ihn nicht dem jüngeren Syrlin, sondern einem anderen Ulmer Meister zuschreibt. Die höchste Schönheit und Selbständigkeit erreicht die Holzplastik in den Werken des älteren Syrlin, vornehmlich in dem Dreisitz und den Chorstühlen des Münsters zu Ulm, bei welchen der sinnige Gedankenreichthum mit der Feinheit und Würde der Charakteristik wetteifert, und die für die Holzbildnerei dieselbe Stelle einnehmen, wie Peter Vischer's Sebaldusgrab unter den Erzwerken. Reiches Material für die schwäbische und bayerische Kunst hat dem Verfasser das neugegründete bayerische Nationalmuseum zu München geboten, welches, sobald es seine definitive Aufstellung erhalten haben und dadurch übersichtlich geworden sein wird, noch die wichtigsten Aufschlusse über alle Zweige oberdeutscher Kunst erwarten läßt. Wir sind erfreut, jetzt dem schönen Ingolstädter Schnitzwerk vom Tode Mariä, der Eichstädter Statue des heiligen Willibald, dem Botzener Schnitzaltar mit Christi Geburt u. s. w. durch Lübke's Erwähnung ihren Platz der Kunstgeschichte gesichert zu sehen. Bei dieser Berücksichtigung der dortigen Kunstschätze befremdet es uns jedoch, die ebenfalls im Nationalmuseum aufbewahrten Lebensgroßen Holzbüsten des Kurfürsten Friedrich und Pfalzgrafen Philipp mit keinem Worte genannt zu finden. Wir kennen keine Portraitskulptur aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, welche diesen gleichkommt. Bei aller Energie der Behandlung zeichnen sie sich durch die geistvollste Auffassung, durch seltene Weichheit und Feinheit aus. Unter den Schnitzwerken des Nationalmuseums wird ferner auch die betende Madonna von Blutenburg erwähnt. Diese befindet sich aber nicht im Nationalmuseum, sondern sie ist wie auch diejenigen Christi und der Apostel,

noch in der Schloßkapelle zu Blutenburg bei München, während das Museum nur die Abgüsse besitzt. Die übrigen Blutenburger Statuen hätten wohl ebenfalls Berücksichtigung verdient. Doch wir wollen mit dem Verfasser über das nicht rechten, was er erwähnungswerth gefunden und was nicht. Spätere Auflagen werden ohnehin für dieses Gebiet stets neuen und reichen Stoff zu berücksichtigen haben. In diesen wird dann hoffentlich auch die Kleinskulptur in Holz, Elfenbein und in edlen Metallen, die vom 14. bis zum 17. Jahrhundert eine so wichtige Rolle spielt, eine etwas umfangreichere und eingehendere Behandlung erfahren.

Im Folgenden sind besonders die Charakteristiken der großen Meister Veit Stoß, Adam Krafft, Tilman Riemenschneider und Peter Vischer beachtenswerth. In der lebensvollen Darstellung des Entwicklungsganges und der Schule des Letzteren bringt Lübke, auf Baader's Untersuchungen gestützt, manches Neue bei. Ihm schreibt er zugleich — was in weiteren Kreisen schon durch einen Aufsatz des Verfassers in der „Allgemeinen Zeitung" bekannt geworden — zwei Statuen vom Denkmale des Kaisers Max in der Hofkirche zu Innsbruck zu, König Arthur und Theodorich. Dies berühmte Monument soll in einer besonderen Arbeit seine erschöpfende Behandlung finden.

Etwas umfangreicher vielleicht hätten wir die Geschichte der heutigen Plastik gewünscht, obwohl hier freilich einer wirklich historischen Betrachtung der Wiederspruch und Kampf, nicht allein in den Kunstbestrebungen selbst, sondern auch in den Beurtheilungen derselben noch im Wege steht. So wäre vielleicht bei Thorwaldsen, von dessen Standbildern der Verfasser richtig sagt, daß sie zwar zum Theil Edles und Gelungenes aufweisen aber doch hinter seinen Bildern aus dem Idealgebiete, dem eigentlichen Felde des „nachgeborenen Griechen", zurückbleiben, auch eine etwas schärfere Kritik seiner christlich-religiösen Schöpfungen erwünscht gewesen. Auch hier sieht man dem Meister an, daß er nicht auf seinem eigenen Boden steht, und uns trotz allen Formenadels deßhalb nicht unmittelbar ergreifen kann. Mit lebhafter Freude begrüßen wir es, daß auch der treffliche Erneuerer mittelalterlicher Holzschnitzerei, Joseph Knabl in München, seine Stelle in diesem Buche gefunden. Lübke hat allen Grund, bei dessen Hochaltar in der Frauenkirche die innerliche Empfindung und die edle geläuterte Form ebenso zu rühmen, wie er die unverständige und charakterlose Anwendung der Polychromie tadeln muß. An dieser Barbarei hat freilich der Künstler am wenigsten Schuld, am meisten aber Schaden von ihr. Seine frische und selbständige Kraft verdient um so mehr Anerkennung, wenn man die allgemeine Richtung der Münchener Skulptur mit ihm vergleicht Selbst über deren Meister, Schwanthaler, möchten wir ein strengeres Urtheil fällen, als hier geschehen. An Phantasie und Leichtigkeit der Produktion hat es ihm nicht gefehlt, wohl aber an jener stetigen Kraft, welche alles, was sie hervorbringt, als ein Nothwendiges hinstellt, und an jenem echten künstlerischen Streben, dem nur Vollendetes genügt. Die Schule ist es, was seiner Schule fehlt. Zu der Gleichgiltigkeit und Rohheit, welche Lübke bei den neuesten Leistungen der Münchner Bildnerei so entschieden tadelt, die uns in jeder neuen Arbeit mit einem neuen Kunstungeheuer beschenkt, hat Schwanthaler schon den Grund gelegt.

Noch ein Wort über die Ausstattung des Buches. Das Papier wie der Druck, welcher der deutschen Presse alle Ehre macht, sind musterhaft. Der Reichthum der Holzschnitte ist im höchsten Maße dankenswerth. Verkennen läßt sich freilich nicht, daß bei einigen, besonders denen noch nicht publicirter Bildwerke, die Zeichnung an Sicherheit und Feinheit der Charakteristik manches zu wünschen läßt. Dennoch können wir uns freuen, daß so Vieles gut gelungen ist und man selbst Mühe und Kosten nicht gescheut hat, Unbekanntes und Seltengesehenes nach Photogaphien neu zeichnen zu lassen.

Korrespondenz-Nachrichten.

R. K. **Königsberg.** (Fresken in der Aula.) Soeben geht hier die Nachricht ein, daß zum Ausschmuck der hiesigen Aula durch Fresko-Gemälde vom Ministerium die Summe von 21000 Rthlrn. bewilligt und flüssig gemacht ist. Wie wir vernehmen, sind die Arbeiten dem Direktor der hiesigen Akademie, Herrn Rosenfelder, sowie den Herren Pietrowski und Gräf übertragen worden. Sie sollen in vier großen und einigen kleinen Gemälden, erstere die Fakultäten, letztere die Unterabtheilungen derselben darstellend, bestehen. Die Philosophie wird durch Sokrates' letzte Unterredung mit seinen Schülern, die Jurisprudenz durch Solon, die Gesetztafeln schreibend, die Medizin durch Hippokrates, die Theologie durch Paulus in Athen repräsentirt. Ein Termin, bis zu welchem die Kartons fertig sein sollen, ist nicht gestellt.

Kleine Chronik.

Die Chronik der Todesfälle weist für die letzten beiden Monate in der Künstlerwelt der verschiedenen Nationen eine ganze Reihe schwerer Verluste auf. Am 13. August verlor Frankreich in Eugène Delacroix (geb. 1800 zu Paris), den Begründer seiner „romantischen Malerschule", eines der vielseitigsten und ungestümsten Genies der modernen Zeit, den leidenschaftlichsten Gegner des David'schen Klassizismus. D.'s Hauptwerk: „Das Blutbad von Chios", charakterisirt am entschiedensten jene oft in's übertrieben Schreckhafte und Grausige abgeirrte Richtung der französischen Romantik. Dabei zeugt aber die energische koloristische Durchführung seiner Bilder von der größten, freilich vollkommen ungezügelten Virtuosität — Am 23. August wurde der in Berlin ansässig gewesene Bildhauer A. Kalide zu Gleiwitz von einem Schlaganfall hinweggerrafft. Er war ein begabter, namentlich im Gebiete des idealen Genre's mit Glück thätiger Künstler. Sein bekanntestes Werk ist der oft in Bronce und Zink wiederholte „Knabe mit dem Schwan", eine Brunnengruppe voll natürlicher Anmuth und Lebendigkeit. — Der in Wien am 2. September erfolgte Tod T. Schmitson's (geb. 1830 zu Frankfurt a. M.) raubte der Kunst einen ihrer höchstbegabten und begeistertsten Vertreter. Früh in verschiedenen Kunstgebieten, auch im Baufache thätig, fand Schmitson endlich in der Thiermalerei das ihm eigentlich kongeniale Gebiet; die Steppen Ungarns und der Ukraine mit ihrer wildherumschwärmenden Thierwelt boten ihm die Hauptmotive zu seinen von echter Ursprünglichkeit durchwehten, allgemein gesuchten Bildern. Neben seinem rastlosen Schaffen an der Staffelei blieb ihm auch noch Zeit, der Jugendneigung zur Architektur nachzuhängen. Bis tief in die Nacht soll er sich oft mit Entwürfen zu großartigen Palastbauten und Monumenten beschäftigt und selbst das Detail der Kostenanschläge u. s. w. dabei in's Auge gefaßt haben. Vielleicht war eben diese fast übertriebene Geisteserregung mit Ursache seines frühen Todes. — In dem Direktor der Karlsruher Kunstschule J. W. Schirmer, der dortselbst am 11. September starb, verlor die deutsche Landschaftsmalerei einen ihrer tüchtigsten Meister (geb. 1807 in Zürich). Von der Historie, mit welcher Schirmer sich in seiner Jugend unter Schadow namentlich beschäftigt hatte, nahm er den Sinn für höhere stylvolle Durchbildung und bedeutsame, ernste Stimmung in das Landschaftsfach hinüber. Als die charaktervollsten Aeußerungen dieser seiner Eigenthümlichkeit können die Kohlenzeichnungen „biblischer Landschaften" gelten, worin er Komposition und Stimmung der Gegend durch den Charakter des als Staffage benutzten biblischen Vorganges zu motiviren wußte. Neben dieser ernsten Idealität besaß Schirmer aber auch das feinste Naturgefühl, das er auf Reisen in Deutschland, Frankreich und Italien durch eine große Fülle von Detailanschauungen genährt hatte. Seine besten Bilder zeichnen sich daher ebensosehr durch den Reichthum und die Lebendigkeit ihrer Einzelheiten als durch eine gewisse feierliche Ruhe und Würde der Gesammthaltung aus. — Ebenfalls im September starb zu London der Professor der Architektur an dortiger Akademie, Ch. R. Cockerell, im 76. Lebensjahre. Als praktischer Architekt hatte derselbe es zu keiner namhaften Stellung gebracht; um so verdienstvoller sind seine gelehrten Arbeiten, besonders die Forschungen auf dem Gebiete der klassischen Architektur, deren Monumente er auf wiederholten Reisen untersuchte. Er war u. A. Mitglied der Expedition, welche die merkwürdigen Reste des Apollotempels von Phigalia in Arkadien (1811) zu Tage förderte. — Wir erwähnen ferner den zu Leipzig verstorbenen Kupferstecher Laz. Sichling, einen für mehrere neuere Illustrationswerke rühmlich beschäftigten Meister; den in London verstorbenen jungen englischen Landschaftsmaler Lee Bridell; den in Kerns verschiedenen Schweizer Bildhauer Franz Abart, den Schöpfer der granitnen Löwen am Morathor zu Bern; den kürzlich in Darmstadt erfolgten Tod des großherz. hessischen Hofmalers Lukas; endlich den in Salzburg verstorbenen Professor Blasius Höfel, einen auf dem Gebiete der grafischen Künste, namentlich des Holzschnittes erfolgreich thätigen Mann.

Lokales.

Die kostbaren Kirchengeräthe, welche nach den Zeichnungen des Architekten Hlawka für die griechisch-orientalische Kirche zu Czernowitz angefertigt und jüngst zur öffentlichen Besichtigung im Etablissement des Herrn Hollenbach ausgestellt wurden, haben von den Kunstfreunden Wiens vielfach anerkennende Beurtheilung erfahren. Das Häuschen zur Aufbewahrung der heil. Brote ist ebenso wie das für den freistehenden Altartisch bestimmte hohe Kreuz, die zwei Segen- und die fünf Altarleuchter ganz in Silber getrieben und reich vergoldet. Nach den besten Mustern ausgeführte Emailarbeiten schmücken das mit drei Kuppeln gekrönte Ciborium, ebenso das Altarkreuz, den Bischofstab und die auf 3000 fl. im Werth geschätzte, reich gestickte und mit kostbaren Edelsteinen versehene Mitra. An der Vorderseite des Ciboriums ist das heil. Abendmal, das Bildniß des Gekreuzigten, Gott Vater und der heil. Geist, Johannes und Maria dargestellt. Der Salvator mundi, umgeben von den vier Evangelisten, schmückt das Altarkreuz, Christus mit dem Buche und Maria den Bischofstab und eine Darstellung der vier Evangelisten die Mitra. Die Werkstatt der HH. Brix und Anders, welche sich erst kürzlich durch die Anfertigung des Camesina-Pokals gerechte Anerkennung erworben, hat sich durch die sorgsame Ausführung dieser Kirchengegenstände von Neuem verdient gemacht. Die massiven und vergoldeten Kronleuchter, neun an der Zahl, deren größter Leuchterarm vier und fünfzig Kerzen trägt, sind von Hollenbach ausgeführt.

Mit den Fresken Kahl's im Todesko-Palaste wurde bereits begonnen. Sechs Deckengemälde im Speisesaale sind fertig; das Mittelbild „Urtheil des Paris", wird eben in Angriff genommen. Dann kommen die Wandgemälde und nach deren Vollendung die Deckenbilder im Tanzsaale und im Arbeitszimmer des Eigenthümers an die Reihe.

Briefkasten. 10. — 16. Oktober: A. T. in München, E. H. und G. F. W. in Berlin, J. H. in Dresden, A. v. W. und A. W. in Breslau, H. W. in Regensburg: Erhalten. — A. Spr. in Bonn: Wir bitten dringend um Fortsetzung.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 13. Zweiter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

bildende Kunst.

Wien 24. October 1863.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inl nd 1 fl. 15 kr. 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. Redaktion: Hoher Markt, 1.— Expedition: G. Jägermeyer & Co., Graben, 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Die Vermischung der Gattungen (Schluß). — Kunstbericht aus Pest. — Kunstliteratur (Haakh's Beiträge). Kleine Chronik. — Lokales.

Die Vermischung der Gattungen,

mit besonderer Beziehung auf Plastik und Malerei.

Von **Friedrich Pecht.**

(Schluß.)

Finden wir nun endlich, besonders durch die Arbeit der Niederländer im sechzehnten Jahrhundert, die Malerei vollkommen selbständig, ganz befreit von dem Einfluße der Skulptur, ersetzt sie bei ihnen durch das Gleichgewicht der Lichtvertheilung, der Farbenmassen den Rhythmus der Linien, so ist das Merkwürdige aber, daß derselbe auf einmal wieder in ihr herrschend wird, erst durch David in Frankreich, dann in Deutschland durch Carstens, Wächter, Cornelius ꝛc. und endlich am auffallendsten durch Ingres. Diese verschiedenen Schulen haben der Malerei dadurch einen so empfindlichen Schaden zugefügt, daß sie sich noch heute nicht ganz davon erholt hat, wenigstens in Deutschland nicht, — sie haben nicht nur die Entwicklung der Technik gehindert, sondern auch ganz besonders Geschmack und Urtheil verwirrt, — wie reich ihre sonstigen Verdienste sein mögen, die wir gewiß nicht unterschätzen.

Dieser Einfluß hatte indeß sehr verschiedene Nuancen, die leicht erkennbar sind.

Den Franzosen dieser Richtung ist gemeinsam, daß ihnen die rhythmische Durchbildung des Kontours, die Stylisirung der Form nicht recht gelingen will, dagegen haben sie niemals die perspektivische Darstellung der Figur so aufgegeben, wie manche deutschen Meister in Nachahmung Flaxmann's es thaten, der freilich auch ein Bildhauer war. — David dringt fast immer blos auf eine strengere Form und große Ausbildung der Modellirung, ohne darum die Farbe ganz aufzugeben, wie ja dann gerade aus seiner Schule der Koloriſt Gros und Gericault hervorgehn. Ingres dagegen gibt auch Farbe und Helldunkel ganz daran, kehrt wieder zur Modellirung zurück, die er nicht durch Veränderung der Farben, sondern vorherrschend durch Heller- und Dunklerwerden derselben, durch grau — grauer — am gräulichsten bewirkt. Er hat durch seine eiserne Konsequenz in dieser Beziehung unstreitig einen Einfluß auf die ganze französische Schule, speziell auf Delaroche ausgeübt. „Il faut faire gris“ war jahrzehntelang das Feldgeschrei in Frankreich und ist es noch heute, dem nun freilich die dortige koloristische Reaktion bald eine ganz andere, weniger unsinnige Deutung gab als die Plastiker. Das Helldunkel kam bald bei Ingres' Schülern sogar wieder einigermaßen zu Ehren, — überhaupt hat die ganze Richtung niemals so viel Unheil angestiftet als bei uns, weil die Schule der Koloristen alsbald nebenher ging und als Korrektiv diente, da sie begreiflich dem Publikum mehr zusagte, als die trockenen Verleugner alles Farbenreizes.

Um so schlimmer ging es der Farbe und dem Helldunkel in Deutschland und geht es ihnen noch. Carstens, Wächter, Schick, Cornelius ignorirten beide ganz und gar. Carstens Kompositionen sind eigentlich fast alle als Reliefs zu gebrauchen, wie die seines Nachfolgers Genelli, obwohl bei letzterem bereits wieder die rein malerischen Elemente der perspektivischen Darstellung der Gestalt, die Verkürzung und

die Vertiefung des Raumes, eine bei weitem größere Rolle spielen. Dies thun sie auch bei Cornelius, obwohl nicht in gleichem Grade, so daß immerhin noch drei Viertel seiner Kompositionen den reliefartigen Charakter zeigen. Was sie alle von den Franzosen unterscheidet, ist die größere rhythmische Durchbildung des Kontours, das Stylgefühl, dem dagegen eine sehr weitgehende Vernachlässigung der Modellirung zur Seite steht. So geriethen die Deutschen denn rasch auf einen antediluvianischen Standpunkt, auf ein Ding, das nicht Fleisch, nicht Fisch ist mit ihrer Historienmalerei, und wenn man diese mit plastischen Momenten durchdrang, so war es nur konsequent, daß man nun auch wieder anfing die Plastik zu bemalen, wie man denn in München z. B das herrliche Relief Knabl's in der Frauenkirche durch Malerei vollständig ruinirte. Man strich also, ungefähr wie man es in der Politik gleichzeitig auch versuchte, ganz gemüthlich ein halbes Jahrtausend aus der Weltgeschichte, und fing die Malerei ungefähr da wieder an, wo sie Giotto gelassen. Erst Heß, Kaulbach und Schwind reißen die deutsche Historienmalerei wieder aus den Klauen der Skulptur, bei ihnen spielt doch die Vertiefung des Raumes und die Verkürzung, also die perspektivische Darstellung wieder eine größere Rolle, wenngleich Farbe, Licht, Helldunkel und die Modellirung durch diese noch sehr zurückstehen. Kaulbach hat indeß auch hier einen Fortschritt unstreitig versucht, in seinem Jerusalem sind jene sogar bis zur Koketterie übertrieben, Schwind ist wenigstens oft sehr glücklich in Zusammenstellung von Lokaltönen.

Eine eigentliche koloristische Reaktion wurde indeß doch erst später versucht, und ihr Hauptrepräsentant ist unstreitig Rahl; es dürfte das sein größtes Verdienst sein, daß er zuerst wieder in das natürliche Feld der Malerei einlenkte, und die Wahrheit erkannte, daß dieselbe nicht erst erfunden, sondern an den klassischen Mustern studirt werden müsse. Ungefähr gleichzeitig mit ihm ist Schrader in Berlin, der es aber niemals, so wenig als die Düsseldorfer über das Genreartige und die bloße Nachahmung des Stofflichen hinausbrachte. Zu den eigentlichen Koloristen mit klassischer, stylvoller Tradition können wir dagegen Feuerbach und Böklin in Rom, Lenbach und Berdellé in München rechnen. Unter den Genre- und Landschaftsmalern, welche Fächer überhaupt gesünder blieben, gibt es deren jetzt eine große Zahl; wer kennte da nicht Knaus, Heilbuth, Hagn, Becker in Berlin, Schleich in München, die Achenbachs ꝛc. ꝛc.

Eine allerneueste Phase der Vermischung der Gebiete der Skulptur mit denen der Malerei zeigt sich bei Piloty und seiner Schule, die man sonst zu den Naturalisten rechnet. Obwohl zum Koloristen geboren, und eminent begabt, ja gerade des Helldunkels in hohem Grade mächtig, hat Piloty doch das Prinzip aufgestellt, daß Alles gleich gut gemacht, mit gleicher Sorgfalt durchgeführt sein müsse. Das ist aber ein plastisches, nicht ein malerisches Prinzip. Der Reiz und die Wirkung der Malerei werden im Gegentheil gerade durch das Entgegengesetzte bedingt, daß die Behandlung eine durchaus verschiedene, je der Wichtigkeit und dem Hervortreten des Gegenstandes angepaßte sei. Sie soll breit und flüchtig, mehr andeutend als ausführend bei allem Unwesentlichen sein, und um so sorgfältiger werden, je wichtiger der Theil ist. Gerade auf dieser Abwechslung der Behandlung, wie sie Rembrandt in größter Vollkommenheit zeigt, beruht ein Hauptreiz des Kolorits, und fast die einzige Möglichkeit, die Illusion der Bewegung, des Lebens hervorzubringen. Jenes falsche Prinzip der Piloty'schen Richtung sehen wir allerdings auch schon früher auftauchen, selbst in der altdeutschen Schule, wo der peinliche gleichmäßige Fleiß der Durchführung oft so unangenehm wirkt. Noch mehr aber gleicht Piloty den italienischen Naturalisten, die ein ähnliches Verlangen bekanntlich sehr oft zu dem übermäßigen Herausmodelliren geführt hat; auch sie wollten mit der Plastik wetteifern, wie wir dem in der Piloty'schen Schule begegnen; es ist aber ganz und gar nicht die Aufgabe der Malerei, mit der Plastik zu konkurriren, und das übermäßige Modelliren, welches also sehr starke Schatten bedingt, zerstört dadurch mit Nothwendigkeit das Kolorit. Venetianer wie Niederländer wußten sehr wohl, warum sie allen schweren Schatten aus dem Wege gingen.

Allerdings gibt es in beiden Künsten ein Gebiet, wo sie sich berühren, aber nicht ohne schweren Schaden vermischen dürfen, und unläugbar ist das auf der einen Seite das Relief, auf der andern die monumentale Historienmalerei. Ist der Rhythmus der Form das Lebensprinzip der Plastik, so ist er auch für letztere von hohem Werth. Auch sie darf weder im Helldunkel noch in der Vertiefung des Raumes allzuweit gehen, braucht aber doch beide höchst nothwendig, um einerseits den Ernst und die Würde, die Tiefe des Tons erreichen zu können, deren sie nicht entbehren kann, und andererseits die Mannigfaltigkeit der Handlung zu entfalten, die der Plastik versagt bleibt. — Zeigt diese den Kontour

überall, so hat ihn die Malerei gar oft zu verstecken und zwar um so mehr, je weiter sie auf ihr eigentliches Feld geräth, nämlich die farbige Erscheinung und nicht, wie die Plastik, den Körper der Dinge zu geben.

Wäre das Kolorit nicht im Stande, durch sein Mittel die mannigfaltigsten Gemüthsstimmungen auszudrücken, wie es die Zeichnung niemals vermag, könnte es nicht durch seinen zauberischen Reiz die Wirkung jeder Komposition in's Unglaubliche erhöhen, so wäre überhaupt gar kein Grund da, zu malen. Kann sie es aber, so soll man auch seine Mittel gebrauchen lernen, damit man nicht, wie so viele unserer Maler, durch sie das Entgegengesetzte ausdrücke von dem, was die Zeichnung sagen soll, und diese so um ihre Wirkung bringe, anstatt sie zu steigern.

Ohne Zweifel ist das Wenige, was wir hier anzudeuten vermochten, gar sehr der Ergänzung bedürftig; möchte es wenigstens dazu dienen, Berufenen eine Anregung zu schärferer Durchforschung des Gegenstandes zu geben.

Kunstbericht aus Pest.

Allgemeines. Kunstvereine. Bilderschau.

D. Im Gebiet der bildenden Künste, namentlich aber in der Malerei scheint sich hier ein reges Leben entwickeln zu wollen, dessen Resultate die aller sonstigen ästhetischen Thätigkeit der Nation übertreffen werden, zum Theil schon jetzt übertreffen. Der Grund hievon liegt nicht darin, daß das Publikum den Malern etwa eine größere Theilnahme entgegenbringt, als den Dichtern, Schauspielern, Musikern, sondern darin, daß die Maler nothwendig eine andere Bildungsschule durchmachen, als ihre Brüder in den übrigen Künsten. Nationalität ist das Alpha und Omega des Katechismus, an welchen sich unsere Dichter, Schauspieler und Musiker halten; sie glauben Alles aus dem Genius der Nation schöpfen zu können, nicht allein Idee und Stoff, sondern auch die Ergebnisse, die sich bei anderen gebildeteren Nationen erst nach Jahrhunderte langer Thätigkeit einfanden: eine gediegenere, allgemeine Bildung, technische Fertigkeit, Formensinn. Da entwickelt sich denn auch nicht die Bereitwilligkeit, mit der erforderlichen Pietät das anzuerkennen, was Andere vor uns geschaffen und errungen. Und der beschränkte Gesichts- und Wirkungskreis, in welchen sich somit der nationale Genius einengt, erweitert sich für Dichter, Schauspieler und Musiker um so weniger, da das Material ihrer Künste, für die einen die Sprache, für die anderen das Volkslied, ihnen gestattet, im Lande zu bleiben. Der Glaube an die Existenz einer nationalen Schule — wenigstens in der Schauspielkunst und der Musik — trägt das Weitere dazu bei, um den beschränkten Gesichtskreis in seiner Beschränktheit zu erhalten. Die ungarischen Maler hingegen sind bewahrt vor dem Glauben an die Existenz einer ungarisch nationalen Schule in der Malerei. Gibt es doch derzeit in Ungarn nicht einmal eine Schule, wo Anfänger die ersten Rudimente der Malerei erlernen könnten. Sie müssen also zu ihrer Ausbildung in's Ausland gehen, und die guten Erfolge dieser Nothwendigkeit sind es, durch welche sich manches Werk eines ungarischen Malers von den nationalen Leistungen auf anderen Kunstgebieten vortheilhaft unterscheidet. Ein anderer Umstand, zufolge dessen sich hier im Gebiet der bildenden Künste ein regeres Leben entwickeln dürfte, ist in der Konkurrenz zu suchen, welche der kürzlich ins Leben getretene „ungarische Verein für bildende Künste" dem bisherigen „Kunstverein" macht. Dieser, oder wie sein eigentlicher Titel lautet: „Ungarischer Kunstverein" besteht seit etwa zwanzig Jahren und hat den Zweck, Bilder von fremden und einheimischen Künstlern zur öffentlichen Besichtigung auszustellen, die besten anzukaufen, und die angekauften Bilder jährlich einmal (zu Ostern) unter die Mitglieder des Vereins durch Verlosung zu vertheilen. — Seit etwa acht Jahren besteht ein Verein zur Gründung einer nationalen Bildergalerie. Es versteht sich von selbst, daß diese beiden Vereine ihrer Natur gemäß auf die Entwicklung des Kunstlebens in Ungarn nicht direkt, sondern höchstens mittelbar wirkten. Sie förderten keine Kunstwerke, sondern kauften eben Bilder, wenn eines und das andere zu haben war. Im bewegungsreichen Jahr 1859 gaben einige hier ansässige Künstler den Impuls zu einem Verein für bildende Künste, der post varia facta am 9. Februar 1863 seine definitive Konzession erhielt und der es sich zur Aufgabe gestellt hat, das Aufblühen der bildenden Künste in Ungarn zu fördern. Dieser Verein hat gleichfalls eine Ausstellungslokalität, in der jedoch nur Bilder von ungarischen Malern ausgestellt werden, und da dies zumeist beachtenswerthe, mitunter sehr schöne Werke waren, so sieht der ältere „Kunstverein" sich zu einer größeren Anstrengung seiner Kräfte veranlaßt. Der „Verein für bildende

Künste" besitzt übrigens auch eine Lokalität zu geselligen Zusammenkünften der Künstler, hat bereits mehrere Preise ausgeschrieben, hat die Gründung eines Pensions- und Unterstützungsfondes vor u. s. w., kurz unser neuer Verein ist berufen, hier ein Künstlerleben zu schaffen und gedeihlich zu fördern. Nicht wenig wird es zum Gedeihen des Vereines beitragen, daß der Ausschuß in seiner Anfangs August gehaltenen Sitzung einem Umstand Rechnung getragen hat, vor dem manche Pester Vereine zu ihrem großen Nachtheil, wie der Vogel Strauß, den Kopf in den Sand stecken Wir meinen den Umstand, daß es in Pest mindestens so viel Leute gibt, deren Umgangssprache die deutsche ist, wie solche, die lieber oder besser ungarisch sprechen. Und unter den deutsch redenden Bewohnern Pests findet sich ein großes Kontingent von jenen Individuen, die der Thätigkeit von Kulturvereinen eine andauernde lebendige Theilnahme entgegenzubringen und so das Gedeihen derselben zu fördern pflegen. Dieses Kontingent wird gleichwohl vielfach ignorirt, indem man von der Fiktion auszugehen beliebt, daß in der Hauptstadt von Ungarn kein anderes Publikum anzutreffen sei als ein ungarisches, daß also ein in Pest wirkender Verein keine andere offizielle und Verhandlungssprache haben könne, als die ungarische. Dem ist aber, wie gesagt, nicht so und so stellen sich viele Vereine hier, anstatt auf den breiteren Boden der ganzen Bevölkerung Pests, auf den enger umschriebenen der eigentlich magyarischen Bewohnerschaft und können somit nicht in einem Maße gedeihen, welches mit der Ziffer der Bevölkerung Pests im Verhältniß stände. Dies wohl erkennend, hat der Ausschuß beschlossen, die Vereinsstatuten auch in deutscher Sprache erscheinen zu lassen und motivirte den Beschluß ausdrücklich damit, daß hiedurch die Interessen des Vereines voraussichtlich auch durch die deutsch sprechenden Mitglieder desselben gefördert werden. — In der permanenten Ausstellung dieses Vereins, die seit dem Juni d. J. eröffnet ist, haben wir mehrere Bilder gesehen, welche die von uns oben ausgesprochene Behauptung rechtfertigen, daß den ungarischen Malern in der Ausübung ihrer Kunst eine größere Vor- und Ausbildung zu Gebote steht, als den ungarischen Jüngern anderer Künste. Besonders zogen während der bisherigen Ausstellungsperiode die „Palmengruppe in der Sahara" von Anton Ligeti und „Isabella Zápolya" von Wagner die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Ersteres Bild zeichnet sich durch warmes, dem Gegenstand vollkommen entsprechendes Kolorit aus. — Das andere stellt die Wittwe Johann Zápolya's betend, in dem Momente dar, wie sie, nachdem sie Siebenbürgen verlassen, auf dem Wege aus dem Wagen gestiegen, an einer Eiche stehend, das Land überblickt, wo sie Königin gewesen, und dessen Herrschaft sie ihrem Sohne nicht erhalten konnte. Man sieht eine mit großem Fleiß ausgeführte Herbstlandschaft, und neben der im Vordergrund stehenden großen Eiche die schöne königliche Wittwe, in deren edlen Zügen ein edler Schmerz wahr und ergreifend ausgedrückt ist. Fast glaubt man eine Personifikation der blühenden Natur zu sehen, die vor den herannahenden Herbststürmen fliehend noch einmal den Schauplatz ihrer Herrschaft überblickt. Die Stimmung dieses Bildes theilt sich jedem Beschauer auf den ersten Blick mit, dazu aber kommt noch, daß der Kenner der ungarischen Geschichte den vom Künstler gewählten Gegenstand sogleich erkennt. Wagner, der Maler dieses Bildes, lebt, wenn wir nicht irren, gegenwärtig in München. — Mit einem weit geringeren Maß von echter Poesie, und mit pretentiöser romantischer Effekthascherei tritt der in Paris lebende ungarische Maler Madaráß auf, von dem in den Ausstellungslokalitäten des Vereins ein großes Bild „Elisabeth Bathory" darstellend, zu sehen ist. Es ist dies jene grausame ungarische Gräfin, die so viele junge Mädchen ermordete, und sich mit dem warmen Blute derselben wusch, um sich die Haut zart zu erhalten. Es ist Nacht. Ein Mönch liest ihr aus der Bibel oder einem Gebetbuch vor, und die Gräfin sieht mit von Entsetzen verzerrten bleichen Zügen den Geist eines der von ihr gemordeten Mädchen durch den Saal schweben. Mondschein und Kerzengeflimmer, das bleiche Gesicht der lebenden, und die noch fahleren Züge der todten, oder vielmehr als Geist spuckenden Frauengestalt, das sind lauter Hebel des Effekts, die im Verein mit den verschwommenen Umrissen keine befriedigende Wirkung aufkommen lassen.

Kunstliteratur.

Beiträge aus Württemberg zur neueren deutschen Kunstgeschichte, mitgetheilt von Prof. Dr. Ad. Haakh. Mit Porträt von Gottlieb Schick und 5 Radirungen. Stuttgart, Friedr. Bruckmann, 1863. 8.

F. A. Der Herausgeber theilt seine Beiträge in zwei Abtheilungen und gibt in der ersten kunstgeschichtliche Skizzen, in der zweiten Künstlerbriefe; für den Leser kommt noch eine dritte hinzu: eine Abhandlung, welche die Vorrede bildet und neben dem Fürwort noch nach-

trägliche Bemerkungen und Mittheilungen enthält. Die kunstgeschichtlichen Skizzen bestehen in vier Vorträgen, welche Hr. Haakh in den Jahren 1858—1861 am jedesmaligen Geburtstage des Königs von Württemberg in der k. Kunstschule zu Stuttgart, bei deren Direktion er geschäftsführendes Mitglied ist, gehalten hat. Sie beziehen sich auf die frühere, von Karl Eugen gestiftete Akademie der Künste und die aus ihr hervorgegangenen bedeutenden Künstler, sowie auf die jetzige, vom regierenden Könige gegründete Kunstschule und deren Sammlungen. Von Künstlern kommen im ersten Vortrage die Lehrer an der Karlsschule, Harper und Guibal, dann Heinrich Füger, Peter Heideloff, der alte Hetsch, Eberhard Wächter zur Besprechung, mehr oder weniger glücklich kurz charakterisirt; ferner Anton Koch, der Tiroler, welcher 7 Jahre Zögling der Karlsschule war, und hier für seine Bedeutung in der neueren Kunstgeschichte zu dürftig gezeichnet ist. Wir würden weder nur von ihm gesagt haben, daß er der Idealität nicht baar gewesen sei, noch ihn in demselben Satze so unmittelbar mit Nikolaus Poussin und Michel Angelo zusammengerückt haben. Es lag nahe, aus seinem, vom Verfasser angeführten, Hang und Geschick zur Satire seine außerordentliche Stärke in der Figurencharakteristik nachzuweisen; als Landschafter und Schöpfer einer landschaftlichen Schule hätte ihn der Leser gerne etwas näher kennen gelernt. — Die Historienmaler Ferdinand Hartmann und Gottlieb Schick erhalten in einem besonderen Vortrage ihre Würdigung, ebenso der Kupferstecher Johann Gotthard v. Müller, der Vater Friedrichs. An die Bildhauer Dannecker und Scheffauer wird erinnert; über den ersteren existirt bekanntlich ein Werk von v. Grüneisen mit Abbildungen der Hauptwerke des Meisters. Den biographischen Schilderungen, scheint uns, fehlt es an der Eigenschaft, daß der Verfasser, so viel es durch das Wort möglich, die Künstler durch ihre Werke selber reden ließe; er läßt dies mehr durch, freilich meist gleichzeitige, Gewährsmänner geschehen. Die Darstellung wird dadurch gelehrter, nicht wissenschaftlicher. Allerdings führt der Verfasser sein Buch als „Beiträge" ein, als gesammeltes, nicht als verarbeitetes Material und in diesem Betracht ist der große Fleiß in Bezug auf die Ausspürung und Beibringung der ganzen bezüglichen Literatur rühmlich anzuerkennen, ja die Herbeiziehung dieses literarischen Hilfsapparates darf vollständig genannt werden.

Von den mitgetheilten Künstlerbriefen geben ihrer 114 aus der Feder von Gottlieb Schick einen sehr interessanten Einblick in die künstlerische Entwicklungsgeschichte dieses für die neuere deutsche Malerei so bedeutenden Mannes. Freilich ist dieser handschriftliche Nachlaß bereits in den Arbeiten von D. Strauß*) und Fr. Eggers**) benutzt; allein es ist immerhin gut, ihn auch ausführlich und ganz vor sich zu haben, abgesehen davon, daß noch eine kleine Nachlese übrig blieb, die Jenen nicht bekannt geworden sein konnte, und daß der Verfasser begleitende und erklärende Noten hinzugefügt hat, die schätzbar sind und seinen Nachforschungsfleiß bekunden. In dieser Beziehung erhalten wir namentlich Aufklärung über einige dunkle Stellen in den Briefen, die bisher auf eine zu große Künstlerreizbarkeit bezogen waren, nach den nun vorliegenden Mittheilungen aber mit einem bis dahin in Schick nicht vermutheten Hang zur Satire in Verbindung stehen.

In Bezug auf E. Wächter vermögen wir der Behandlung des Vers. nicht überall beizutreten. Es ist von der ersten Zeit her, da man anfing, für die neuaufblühende Kunst ein Interesse zu haben, gebräuchlich geworden, in einem Athem mit Carstens und Schick auch Wächter zu nennen, dessen erstes größeres Werk, der „Hiob" im Karton (1806) einen so außerordentlichen, zum großen Theil gegründeten Enthusiasmus erregte. Seitdem man sich aber die Mühe genommen hat, Werk für Werk der genannten Drei zu studiren, seitdem also auch die Früchte, welche Wächter gezeitigt, geprüft worden sind, darf er nicht in der vordersten Reihe der „Bahnbrecher", um diesen so gern gebrauchten Ausdruck anzuwenden, aufgeführt werden; er ist vielmehr eine keine volle Uebergangsnatur, welche, von den verschiedenen Strömungen der damaligen Bewegungszeit mannigfach berührt erscheint, aber nicht zu einer energischen Aeußerung kommt. Dieses Urtheil, das uns seine Werke schon aufgedrungen haben, wird durch die mitgetheilten Briefe (41 an der Zahl) wesentlich bestätigt. Es ist in ihnen weit weniger von der Kunst, als von der äußern Stellung der Künstler die Rede. Er klagt immer über den Karren, den er schieben muß und fürchtet ewig darüber an Genie, an Zeit und an dem, was er gelernt hat, zu verlieren. Er sehnt sich fortwährend nach Rom, verachtet fast seine deutsche Heimath und macht doch keine Anstalt, fortzukommen. Jahre lang steht er auf dem Punkte, von Wien wegzugehen, und führt u. A. als Grund die „sich steigernde

*) Kleine Schriften biographischen, literar- und kunstgeschichtlichen Inhalts, S. 361.

**) Deutsches Kunstblatt. 1858. S. 129.

Immoralität der Stadt und ihr kontagiöses Beispiel für seine heranwachsenden Kinder“ (!) an, was ihn der Abbate Virginio gelehrt hat; nichtsdestoweniger hat er hundert Bedenken, wenn wohlwollende Freunde mit Stellenanerbietungen kommen. Dann fürchtet er den Zwang seiner freien Künstlerseele, dann ist er nicht jung genug, oftmals besorgt er, er möchte unterwegs sterben und fragt, was dann wohl aus seiner Frau werden solle, (dabei ist er neunzig Jahre alt geworden); dann wieder würde er es sich zum ewigen Vorwurf machen, wenn man Andere seinetwegen zurückweisen möchte u. s. w. Er kommt nicht aus den Versicherungen heraus, daß seine Lage geändert werden müsse, und möchte fortwährend mit dem Frh. v. Uexküll, an den die Briefe gerichtet sind, darüber — reden. Fromm, aber energielos, beruft er sich ewig auf die Vorsehung, zeichnet seine Vignetten weiter und ist, wie uns scheint, gar nicht so recht von Herzen unglücklich, da er offenbar das Familienglück, dessen er genießt, anerkennt und hochschätzt. Wir begreifen daher nicht, wie er und der Verfasser so viel von seinem Mißgeschick reden können. Sein Mißgeschick war sein Hamlet-Charakter. Ihn gar, nicht ohne Emphase, „Märtyrer der Kunst“ zu nennen, finden wir ungerechtfertigt. — Es ist auch nicht unersichtlich, daß die Briefe eine Umstimmung in der Meinung des Verfassers über Wächter hervorgebracht haben. Im ersten Vortrage (1858) wird noch das Schicksal der Verkümmerung des Künstlers durch die Schuld des Landes und der Stadt beklagt, die ihn nicht verstanden und würdigten; im Vorwort dagegen (1863) wird doch eingeräumt, daß der Künstler „bezüglich seines Fortkommens vielfach sich selbst im Wege stund“, daß er sich „auch dem Einfluß einer stetig fortschreitenden Zeit verschloß“, daß er sich im Vaterlande lebend als einen Verbannten betrachtete. Trotzdem will der Verfasser seine Klagen über die Gleichgiltigkeit und den Stumpfsinn des Publikums, Wächtern gegenüber, nicht widerrufen. Er müßte es; denn, abgesehen davon, daß er in demselben Satze, in welchem er diese Erklärung abgibt, um der Wahrheit und Gerechtigkeit willen anführt, wie schon im Jahre 1827 ein Kunstverein in Württemberg entstand, (oder entstund, wie der Verfasser permanent sagt) und welche Ankäufe dieser im Laufe der Zeit von dem Veteranen gemacht hat, so fragen wir, wo in aller Welt in der ersten Zeit des Auftauchens der neuen Blüthe plötzlich ein allgemeiner Enthusiasmus für die Kunst durch Stadt und Land denn herkommen sollte? Uns dünkt, die Entwicklung ist ziemlich normal vor sich gegangen. Man muß doch erst durstig sein und wissen, daß es Wein gibt, eh' man zu trinken begehrt. — Das deutsche Volk war noch dabei, mit Jubel und Entzücken den voraufgehenden Dichtern zu folgen; schnell genug, scheint uns, hat es darauf sich für die Aufnahme der bildenden Künste erziehen lassen und ist mit derselben Freude den den Dichtern nachschreitenden Malern und Bildnern gefolgt. Für diese Erziehung mußte die Kupferstecherkunst mit sorgen helfen, und es ist kein Zufall, wenn sie in der letzten Periode des verflossenen Jahrhunderts die Malerei überragte, kein Zufall, wenn Künstler von Rang, wie z. B. Daniel Chodowiecki, sich nicht nur damit abgaben, nein, es zu ihrer Lebensaufgabe machten, die ganze klassische Literatur mit charakteristischen Zeichnungen zu begleiten.

Wir begegnen noch einer ähnlichen Selbst-Rektifikation des Urtheils durch die Wächter'schen Briefe bei Gelegenheit von H. Füger. Andere Punkte, bei denen man ausrufen möchte: ganz so ist es freilich nicht, übergehen wir um so billiger, als wir uns immer erinnern müssen, daß wir es wesentlich mit „Beiträgen“ und zwar mit schätzbaren, fleißig gesammelten und authentischen, zu thun haben und eigentlich mit ihrer theilweisen Benutzung und Verarbeitung in den „Vorträgen“ nicht hadern sollten. Was wir aber an den letzteren leider tadeln müssen, das ist der Styl. Der Verfasser baut so schwerfällige lange Kanzel-Perioden, dehnt seine Sätze durch Einschachtelungen aus und schiebt so viel dazwischen, daß der Leser oft gezwungen wird, zweimal zu lesen, um zum Verständniß zu kommen. Und so mögen es die Hörer allerdings um so schwerer gehabt haben.

Die Kunstbeilagen, die dem Werke zur Zierde gereichen, bestehen, außer dem in Holz geschnittenen Porträt von G. Schick, in Stichen nach fünf von den behandelten Künstlern. Hetsch ist durch sein Gemälde der römischen Königstochter Tullia vertreten, in dem Augenblick, da sie über den Leichnam ihres Vaters hinwegfährt; nach Wächter finden wir den „dichtenden Homer“ vom Jahre 1826. Von Schick sieht man Bacchus, wie er die Ariadne findet, nach einem Gemälde in der Staatsgalerie zu Stuttgart. Die Nachbildung einer Thonskizze, welche einen todten Knaben auf einem Delphin zeigt, vergegenwärtigt Dannecker, während Scheffauer ein Hochrelief beisteuert, welches Jakob mit dem Engel ringend darstellt. Die Beigaben sind von der Holzschneide-Anstalt von Ade, in der Steindruckerei von Krauß und von Hrn. A. Gnauth in Stuttgart ausgeführt.

Kleine Chronik.

Aus Karlsruhe geht uns folgende Mittheilung zu: Die großh. badische Kunstschule verlor vor Kurzem durch den Tod des Prof. J. W. Schirmer ihren Direktor und Vorstand der Landschaftschule. Der Großherzog, welcher der Kunstschule, als einer seiner Schöpfungen, fortwährend die lebendigste Theilnahme zuwendet, hat dies auch jetzt wieder dadurch auf's neue bethätigt, daß er eine Anordnung traf, welche diesem bedeutenden Verlust nicht nur die Tragweite einer augenblicklichen Hemmung nimmt, sondern der Anstalt sogar die günstigsten Aussichten gewährt und sichert. Dem Direktor der großh. Kunsthalle, Prof. C. F. Lessing, ist nämlich provisorisch die künstlerische Oberleitung der Kunstschule sowie insbesondere der Landschaftsschule, dem Prof. der Historienmalerei Des Coudres dagegen der geschäftliche Theil des Direktorats einstweilen übertragen. Direktor Lessing wird daher die Korrektur bei den Landschaftsmalern übernehmen, während Prof. Des Coudres wie früher die Korrektur in der Modell-Malklasse und der Künstlerklasse der Figurenfächer ausübt. Maler Schick hat wie sonst dieselbe Funktion in der Antikenklasse, und Maler und Inspektor der Anstalt Vollweider in der Elementarklasse. Anatomie lehrt Maler Roux und Perspektive ebenfalls Inspektor Vollweider. Ueber Kunstgeschichte und Aesthetik werden während des Winterhalbjahres öffentliche Vorträge gehalten, an denen sämmtliche Mitglieder der großh. Kunstschule Theil nehmen. Dem Lehrmaterial der Anstalt beabsichtigt man eine wesentliche Vervollständigung dadurch zu geben, daß ein bedeutender Theil der einzig in ihrer Art dastehenden Schirmer'schen Landschaftstudien zum Ankauf in Aussicht genommen ist. Während der Lebzeiten ihres Meisters waren dieselben sowohl den Schülern, als auch allen innerhalb wie außer der Anstalt lebenden Künstlern bereitwilligst zur Benützung freigestellt; es ist daher sehr dankbar anzuerkennen, daß nun Schritte zur Erhaltung dieses Schatzes für die großh. Kunstschule gethan werden. Im nächsten Frühjahr wird die Anstalt noch durch die Berufung des Bildhauers Prof. Steinhäuser aus Rom einen höchst werthvollen Zuwachs erhalten. Steinhäuser unterhält alsdann ein Bildhaueratelier für Schüler, so daß dadurch der Grund gelegt ist zu einer förmlichen Bildhauerschule, welche der Anstalt bisher fehlte, obgleich sie zwei tüchtige junge Bildhauer schon länger zu den Ihrigen zählt. Ein Kupferstecher-Atelier wird außerdem durch Prof. Willmann errichtet werden. Auch die Lokalitäten der Anstalt werden durch die gegenwärtig im Bau begriffenen neuen Ateliers, die dem frühern Neubau noch hinzugfügt werden, wesentlich erweitert,, so daß auch in dieser Richtung der Entwicklung der Schule im weitesten Sinne ein genügender Spielraum gesichert ist.

Kölner Dom. Am 15. und 16. Oktober ward in Köln die Vollendung des Dom-Innenbaues festlich begangen. Die Theilnahme an der Feier wird uns, obwohl außer dem König und der Königin von Preußen auch die Stadtverordneten von Köln aus Rücksicht auf die gegenwärtige politische Lage des Staates ihre Betheiligung absagten, als eine ungemein große und freudige geschildert. Außer dem Kardinal-Erzbischof v. Geissel hatten sich noch die Bischöfe von Trier, Münster, Paderborn, Hildesheim, Mainz, Regensburg und Chersonesos eingefunden. Der imposante Festzug nach dem Dom währte wohl eine Stunde lang. Nach Abhaltung des Pontifikalamtes ward in der Sakristei die zum ewigen Gedächtniß der Feier im Schlußstein des Transeptgewölbes aufzubewahrende Urkunde ausgefertigt. — Die Arbeiten am Dom erstreckten sich im Laufe d. J. auf folgende Punkte: zunächst wurden an den Umfassungsmauern 32 noch fehlende Strebebögen ausgeführt, darauf folgte die Herstellung der acht großen Gewölbe des Querschiffes nebst dem Transeptgewölbe über der Vierung; letztere Arbeit, wodurch das Innere seinen Abschluß erhielt, ward am 3. Juli unter dem Jubelruf der versammelten Domarbeiter vollendet; am 25. Juli wurden die Bauarbeiten an der Ostseite des nördlichen Querschiffes zu Ende gebracht und nachdem inzwischen auch die Mosaikverglasungen der Fenster bis zu dem erforderlichen Grade fertig geworden, ward endlich mit der Niederlegung der Gerüste und der alten störenden Einbauten begonnen. Der Abbruch der Zwischenmauer am Chor erfolgte vom 21. Juli bis 12. September; die Abnahme des Nothdaches im Querschiff und der Kreuzvierung vom 17. August bis 22. September. Ueber den Eindruck der ungeheuren Halle, deren Flächenraum etwa 18,000 Qu.-Fuß beträgt, sind verschiedene Stimmen laut geworden. Die Einen sind voll ungemessener Bewunderung, dagegen kommt uns von anderer, höchst kundiger Seite die Notiz, daß der Anblick, vermuthlich wegen der allzu schlanken Verhältnisse des Langschiffes, den Erwartungen keineswegs entspreche. Wie dem auch sei, das erreichte Ziel ist ein erhebendes Zeugniß einträchtigen Strebens und mannhafter Ausdauer, deren maasgesetzte Belebung und Anfeuerung vor Allem dem Kölner Central-Dombauverein zur Ehre gereicht. Die auch fernere Bethätigung dieser Energie ist freilich ein dringendes Erforderniß, wenn dem ganzen Unternehmen nicht die Krone, der Ausbau der beiden Hauptthürme, fehlen soll. Denn diese allein werden, dem Voranschlage nach, mehr als das Doppelte von dem kosten, was bisher durch die vereinigte Theilnahme der deutschen Fürsten und Völker für den Dombau zusammengebracht worden ist.

Arsène Houssaye, der im Auftrage der französischen Regierung seit längerer Zeit über die Grabstätte Lionardo da Vinci's in Amboise Nachforschungen anstellte, hat vor Kurzem den Sarg des großen Meisters in einer Kirche daselbst glücklich aufgefunden. Eine darauf befindliche Inschrift macht die Echtheit des Fundes unzweifelhaft.

Rudolf Weigel in Leipzig hat soeben das Verzeichniß der Versteigerungspreise ausgegeben, welche für die 2. Abtheilung (Münzen) der Freih. Rolas du Rosey'schen Kunstsammlung in der vom 1. September d. J. an stattgehabten Auktion erzielt wurden. Wir machen die Besitzer des Rosey'schen Kataloges auf diese für den Kunsthandel wichtige Zusammenstellung aufmerksam.

Die Kelheimer Befreiungshalle ward am 18. d. durch König Ludwig von Bayern festlich eingeweiht. Man sang dabei, außer dem von Aug. Becker mit einem neuen Text versehenen Walhalla-Liede, auch einen von dem Könige selbst verfaßten Hymnus. Unter den zahlreichen Gästen befand

sich auch der greise Wrangel. Auf den Bau kommen wir ausführlich zurück.

In Rom starb vor Kurzem der als Restaurator antiker Monumente rühmlich bekannte Maler Carl Ruspi. Er war 1786 in Rom geboren und erwarb sich im steten Umgange mit den Denkmälern der Vergangenheit ausgedehnte archäologische Kenntnisse. Namentlich seine Ergänzungen antiker Vasenbilder sind als höchst vortrefflich allgemein anerkannt.

Lokales.

Schwarzenberg-Denkmal. Am 18. d. M. 11 Uhr fand unter den Auspicien des Herrn Erzherzogs Albrecht und in Anwesenheit zahlreicher Notabilitäten aus dem Militär- und Civil-Stande die feierliche Grundsteinlegung zum Schwarzenberg-Monument auf dem gleichbenannten Platze statt. Außer der Gründungsurkunde nahm der Grundstein noch folgende Gegenstände in sich auf: eine Abschrift des kaiserlichen Handbillets Franz' I. an den Feldmarschall Grafen Bellegarde vom 21. Oktober 1820; Photographien des Thonmodells des Monumentes; den Plan des Aufstellungsplatzes in seiner früheren und in der projektirten neuen Gestalt; den Ausweis vom Stande der Wiener Garnison am Tage der Grundsteinlegung; endlich alle jetzt gangbaren österreichischen Gold-, Silber-, und Kupfermünzen. Die Feier gilt übrigens mehr als eine provisorische, da die Hauptfestlichkeiten der künftigen Enthüllung des Denkmals vorbehalten bleiben. Bis zu dieser dürften übrigens wohl noch mehrere Jahre vergehen, da bis jetzt nur ein kleineres Thonmodell des Werkes vollendet, an das für den Guß bestimmte Originalmodell aber noch kaum die Hand angelegt ist.

Der Bildhauer Raimund Nowak hat im Auftrage des Vereins „Hesperus" die lebensgroße Porträtstatue des verstorbenen Sängers Wild ausgeführt und in seinem Atelier (Kettenbrückenstraße 21) zur Besichtigung ausgestellt. Die Statue ist, wie die Standigl's, in Sandstein ausgeführt und wird nach Vollendung des Postamentes auf dem Währinger Friedhof aufgestellt werden.

Durch den Fall der Stadtmauern hat das Burgthor seine Bedeutung als Vertheidigungswerk eingebüßt. Man denkt daher an eine Abtragung desselben. Architekt Hansen hat einen Entwurf ausgearbeitet, wonach das einst mit großen Kosten aufgeführte Bauwerk Nobile's zu einem Ruhmesdenkmal der Befreiung Deutschlands von der Fremdherrschaft umgestaltet werden könnte. Nach diesem Entwurfe würde der Mittelbau von den Seitenflügeln getrennt, durch vier Thürme flankirt, und die Säulenstellung nach Außen fortgesetzt werden. Die Flügel würden Tempelform erhalten. Hansen projektirt ferner, das ganze Gebäude mit Marmorstuck zu überkleiden, und mit Farben und Figurenschmuck in der Art der großen Vorbilder Alt-Griechenlands zu versehen. Der Mittelbau würde eine Quadriga, die Austria mit der Siegespalme, und zwei Friese im Hochrelief, Kaiser Franz und Kaiser Franz Josef, umgeben von den bedeutenden Männern ihrer Zeit, erhalten. Für die Thürme wären bestimmt die symbolischen Darstellungen der Kunst und Wissenschaft, des Ackerbaues und Handels, und in die Giebelfelder der Seitentempel kämen die vier Hauptflüsse Oesterreichs. Vier große Statuen an der Innen- und Außenseite des Thores würden die vier Haupt-Nationalitäten Oesterreichs repräsentiren. Der Erbauer des Waffen-Museums gedenkt dieses sein Projekt dem Kaiser vorzulegen.

Das vom Kaiser berufene Komité zur Vertheilung der zur Unterstützung von Künstlern bewilligten 10000 fl. hat in seiner jüngst abgehaltenen Präliminar-Sitzung noch keine bestimmten Entschlüße gefaßt. Vorläufig soll man sich jedoch dahin geeinigt haben, talentvolle Künstler des Historienfaches und der Kupferstecherei der einzelnen Kronländer mit zweckmäßigen Aufträgen zu betrauen. Hat sich wohl die Kommission auch die Frage vorgelegt, ob es nicht für die Kunst förderlicher wäre, die ganze Summe zur Ausführung eines größeren öffentlichen Monumentalwerkes zu verwenden? Die vom Kaiser ausgesprochene Widmung dürfte einer solchen nicht geradezu entgegenstehen, da doch für bestimmt anzunehmen ist, daß es dem Monarchen in erster Linie um die Unterstützung der Kunst und nicht blos um eine Sustentation hilfsbedürftiger Künstler zu thun ist.

Die künstlerische Ausschmückung des Stiegenhauses im Waffenmuseum des Arsenals nach Hansen's Entwürfen schreitet rüstig vorwärts. Die Kanelirungen und Kapitäle der Säulen und die von ihnen auslaufenden Gewölbe-Gurten sind reich vergoldet, die Deckenfelder selbst mit Gold und Farben, Wappenschildern der Kronländer und Initialen des kaiserlichen Namens, reich verziert. Im Frühjahre 1864 sollen die drei Hauptfelder ihre Freskenzier durch Rahl erhalten. In den beiden großen Nischen vor dem Eingange in den Hauptsaal wurden probeweise die Statuen Hannibals und Alexanders, der beiden größten Heerführer im Alterthum, aufgestellt.

Kunstakademie und Universität. Der „Augsb. Allg. Ztg." wird von hier geschrieben: „An die Stelle des verstorbenen Stöber, Professors der Kupferstecherkunst an der hiesigen Akademie der bildenden Künste ist der Kupferstecher Louis Jakoby aus Berlin berufen. Jakoby ist eine der tüchtigsten jüngeren Kräfte in diesem Fach, in weiten Kreisen bekannt durch seine trefflichen Stiche der Kaulbach'schen Hunnenschlacht und der Porträts von Cornelius und Karl Ritter. Der Ernannte ist ein Jude, und der erste Jude, der an der Akademie der Künste lehren wird. — Der außerordentliche Professor der Kunstgeschichte und Archäologie an der hiesigen philosophischen Fakultät, Rudolph v. Eitelberger, ist auf Vorschlag des Professorenkollegiums zum ordentlichen Professor dieser Fächer ernannt, die er, der erste in Oesterreich, an einer Hochschule zum Vortrag gebracht hat."

Berichtigung: In Nr. 12, S. 200, Sp. 1, Z. 18 v. u. ist Jülich statt Zürich zu lesen.

Briefkasten. 17.—22. Oktober: W. L. in Zürich: Wir schreiben in allernächster Zeit. — C. L. in Heidelberg: Die Nummern sind abgeschickt. — A. Spr. in Bonn: Wiederholten Dank.

Redaktion, Druck und Verlag von **J. Löwenthal.**

№ 14. Zweiter Jahrgang.

Recensionen
und Mittheilungen über
bildende Kunst.

Wien 31. October 1863.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr. 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr Ausland 1¼, 2½, 5 fl. Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: G. Jägermeyer & Co., Graben, 14. Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Die Kelheimer Befreiungshalle. — Die bildenden Künste in Hamburg (Fortsetzung). — Eccehomo in Breslau. — Aus der Wiener Akademie. — Kunstliteratur (Vosmaer, Müller, Burchard). — Kleine Chronik. — Lokales.

Die Befreiungshalle bei Kelheim.

Von **Carl v. Lützow.**

Das monumentale Bauwerk, welches am fünfzigsten Gedenktage der Leipziger Völkerschlacht bei Kelheim an der Donau durch seinen Gründer, König Ludwig von Bayern, festlich eingeweiht wurde, hat schon dadurch für uns ein mehr als gewöhnliches Interesse, daß mit ihm die stolze Reihe architektonischer Schöpfungen, welche die Kunst jenem königlichen Mäcenaten zu danken hat, aller Wahrscheinlichkeit nach ihren Endpunkt erreicht haben dürfte. Ein derartiger Moment hat für den kunstgeschichtlichen Beobachter etwas Verlockendes, aber auch Peinliches. Er drückt ihm unwillkürlich den vergleichenden Maßstab in die Hand und läßt ihn selbst einem solchen Werke gegenüber, welches in diesen Tagen allgemeiner und gerechter Begeisterung schon um seines patriotischen Zweckes willen Tausende entzückt, zu keiner unmittelbaren Freude kommen. Wie verhält sich, so muß er vor Allem fragen, dieses letzte Endziel zu den ersten Anfängen der neuen Baueпoche, mit welcher König Ludwig's Name unzertrennlich verknüpft ist? Bildet es die reife gesättigte Frucht jener hoffnungsreichen Jugendblüthe? Liegt in ihm ein Schatz neuer Keime zu frischen lebenskräftigen Schößlingen geborgen? Hat der mit so kostbarer Sorge gepflegte Baum auch feste Wurzeln im Boden des Volkes geschlagen?

Es würde weit längerer Auseinandersetzungen bedürfen, als dieser schmale Raum sie gestattet, wenn wir auf alle jene Fragen in eingehender Weise antworten wollten. Begnügen wir uns daher mit einigen kurzen Erinnerungen.

Was in München, dem Herzen von König Ludwig's Thätigkeit, im Laufe der letzten Dezennien vorgegangen ist, sieht keineswegs nach einer lebenskräftigen Entwickelung aus. Nachdem man dort Anfangs alle möglichen Style der Vergangenheit künstlich ins Leben zurückgerufen, ist man seit einiger Zeit bemüht, sie sämmtlich wieder todt zu hetzen. Nirgends blüht jetzt ein unhelleniscberes Griechenthum, nirgends eine fadere Gothik als in der bayerischen Hauptstadt. Und was man vollends in der jüngsten Zeit als „neuen Baustyl" dort ins Werk zu setzen beginnt, ist ganz geeignet, den Semper'schen Satz bewahrheiten zu helfen, daß unsere Zeit, als die große Knochenmühle der Architektur, höchstens zur Bereitung eines guten Humus für die Baukünstler der Zukunft befähigt sei. — Daß der unmittelbare Einfluß der Bemühungen König Ludwig's auf die Entwicklung der heutigen Architektur, die von ihm selbst an anderen Orten seiner Monarchie gegründeten Werke ausgenommen, sich auf einen sehr kleinen Kreis beschränkt, ist kaum zu verwundern. Die deutsche Kleinstaaterei und der deutsche Subjektivismus haben redlich dazu gethan, in jeder neuen Residenz auch eine neue Stylart und neue Stylunarten entstehen zu machen. Schon in Stuttgart verfolgt man ganz andere Ziele als in München, wieder andere in Dresden und Hannover, und was unser Wien betrifft, so gibt es wohl keine größeren geistigen Gegensätze, als sie sich zwischen hier und München in der Behandlung, Richtung und Beurtheilung der architektonischen Angelegenheiten bemerkbar machen.

Nicht günstiger kann die Antwort lauten, wenn man nach der Popularisirung der von König Ludwig erweckten Kunst im eigenen Volke fragt. Jene Pinakotheken, Ruhmeshallen, Paläste und Kirchen sind leider nicht nur im buchstäblichen Sinn auf den Sand gebaut. Im Handwerk und in der Industrie, in deren höherer stylgemäßer Entfaltung die wahre Kunst ihren schönsten Lohn und einen unversieglichen Quell neuer, fruchtbringender Anregungen findet, hat all' jenes vornehme künstlerische Schaffen keinen vernehmlichen Widerhall gefunden. Vom Standpunkte des Praktikers angesehen, — und bis zu einem gewissen Grade hat dieser gewiß auch in künstlerischen Dingen seine volle Berechtigung, — ist hier eine Verschwendung mit geistigem Kapital getrieben, die ohne Beispiel in der Geschichte ist. Man hat prachtvolle Straßen gebaut, auf denen Niemand geht und kostbare Beispiele aufgestellt, die Niemand befolgt.

Hiermit ist freilich viel, aber auch so ziemlich Alles gesagt, was der Kritik die Freude an den Werken des bayerischen Perikles verleiden könnte. Klagt man dieselben mit vollem Recht eines abstrakten Idealismus an, so wird man andererseits doch gestehen müssen, daß es diesem abstrakten Idealismus an einer großen und heutigen Tages immer seltener werdenden Tugend, nämlich an unverbrüchlicher innerer Konsequenz niemals gefehlt hat. Mögen die Bauten König Ludwig's in den mannigfaltigsten Stylformen prangen, die Grundrichtung, in der sie geschaffen, ist immer dieselbe geblieben. Derselbe Geist einer von lebendigem Vaterlandsgefühl getragenen Kunstliebe, welche dem jugendlichen König den Gedanken eingab, in seiner „Walhalla" sämmtlichen Geistesheroen deutscher Nation einen gemeinsamen Tempel zu bauen, hat ihn, über das Mißgeschick der Thronentsagung hinaus, bis in das hohe Greisenalter mit ungeschwächtem Feuer durchglüht. Einen Tag nach der festlichen Eröffnung der Walhalla, am 19. Oktober 1842, legte der König den Grundstein zu der nun vollendeten „Befreiungshalle" und sprach dabei die für den Gedanken dieses Werkes bezeichnenden Worte:

„Vergessen wir nie, was dem Befreiungskampfe vorhergegangen, was in die Lage uns gebracht, daß er nothwendig geworden, und was den Sieg uns verschafft. Vergessen wir nie, ehren wir stets seine Helden. Sinken wir nie zurück in der Zerissenheit Verderben. Das vereinigte Deutschland wird nicht überwunden."

Der Tod Fr. Gärtners, dem der ursprüngliche Plan des Gebäudes angehört, drohte freilich schon im fünften Jahre nach der Grundsteinlegung in das kaum aus dem Boden steigende Werk eine bedenkliche Hemmung zu bringen. Und wir wollen keineswegs läugnen, daß der dadurch herbeigeführte Zwiespalt in der Leitung nicht auch in dem vollendeten Gebäude sich an einigen Stellen unangenehm bemerklich mache. Andererseits hat aber gerade der Umstand, daß nun L. v. Klenze den Weiterbau nach eigenem, verändertem Plan zu führen bekam, die „Befreiungshalle" mit den beiden verwandten Monumentalbauten des Königs, der „Walhalla" und der „Ruhmeshalle" in eine nähere künstlerische Uebereinstimmung gesetzt. Während Gärtner nämlich den Bau von Kelheim als romanischen Rundbau mit unten umlaufender Pfeilerhalle projektirt hatte, griff Klenze zur antiken römischen Bauweise zurück, zu dem monumentalen Styl par excellence, der namentlich hier, wo es das Andenken bedeutender Kriegsthaten zu verewigen galt, wie kein anderer seine innere Berechtigung hatte. Es war ein seltenes Glück für den inzwischen auch ergrauten Architekten, an der Seite seines königlichen Gönners, dem er in der Münchner Glyptothek das erste seiner baulichen Monumente geschaffen hatte, auch als der Schöpfer des letzten derselben in ungebrochener Geistesfrische das eben vollzogene Weihefest zu begehen. Wenn man die ganze Kette von Klenze's Werken überschaut, wird man kaum eines finden, welches diesem letzten an Großartigkeit und Energie der Behandlung voranstünde. Gewiß ein erhebendes Zeugniß für die Eisenhaltigkeit jenes Künstlergeschlechts, dessen größter Genius, Cornelius, auch noch jugendlichen Geistes in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hineinragt!

Der abstrakte Idealismus unseres Architekten hat ihm bei der Wahl der Oertlichkeit manchen schlimmen Streich gespielt. Man kennt jene monumentalen Straßenanlagen des neuen Münchens, welche schnurstracks ins Blaue hinausführen, während eine Straße doch vor Allem der natürliche Verbindungsweg zweier lebendiger Verkehrsmittelpunkte sein soll; man erinnert sich der Glühhitze, welche man dort ausgestanden, da nämlich die Hauptstraßen gerade so angelegt sind, daß in der Mittagstunde kein Schatten möglich ist; man schaudert vor den Staubmassen, welche der stets zudringliche Südwest an den Prachtgebäuden emporwirbelt. Hätten doch unsere Klassiker, die sich in den Geist der Alten so tief hineingesenkt, auch etwas

von der Liebe derselben zu stets reiner und kühler Luft, diesen Grundbedingungen des architektonischen Wohlbehagens, annehmen wollen!

Um so glücklicher ist Kleuze von jeher gewesen, wenn es auf die Wahl und Benutzung der Oertlichkeit für Bauten rein idealer Bestimmung ankam, — und niemals glücklicher als bei der Kelheimer Halle. Freilich stand ihm in dem herrlichen Donauthal mit seiner mannigfachen und, wir möchten sagen, intakten Schönheit, aus deren einfach großen Zügen das Andenken der Nibelungenzeit spricht, eine reiche Auswahl malerischer Umgebungen zu Gebote. Er wählte daraus einen Punkt von fast rauher, und eben deßhalb für diesen Zweck so ganz geeigneter Natur.

Es ist eine Felskuppe, hoch auf der Landzunge zwischen dem Donau- und Altmühlthal gelegen und Michelsberg genannt, nach Osten zu weit in die aufgeschlossene Stromniederung hinausschauend und für den von Regensburg Kommenden schon stundenlang als leuchtender Punkt aus der Ferne sichtbar, von Westen dagegen, wo sich das Thal kesselartig verengt, völlig dem Blick verschlossen, bis das Dampfbot seine letzte Wendung vor Kelheim gemacht hat, wo dann der Fels mit seiner prächtigen Architekturbekrönung jäh und plötzlich vor den staunenden Blicken aufsteigt. Ein minder großer Sinn würde dies Terrain künstlich für den prächtigen Schmuck zugestutzt haben. Der Architekt König Ludwig's verschmähte jeden kleinlichen Reiz: er ließ dem Felsplateau seine volle natürliche Wildheit, nur die Straße, die vordem durch Dickicht und Felsgeröll unordentlich zur Höhe führte, mußte schon um der Bauvorkehrungen willen etwas regelrechter angelegt und in Schlangenwindungen emporgeleitet werden. Wir wählen den alten romantischen Richtweg und stehen bald, nach herzhaftem Steigen unmittelbar am Sockel der Halle*).

Dieser Sockel — er ist noch Gärtner's Werk — gliedert sich außen in drei gigantische Stufen, von denen jede 7 Fuß Höhe mißt, und hat im Grundriß eine 18-seitige Gestalt. An der gen Osten gekehrten Seite steigt die Eingangstreppe empor, und zwar theilt sich dieselbe an ihrem unteren Absatz in zwei Arme, welche rechts und links hinter einer Stirnwandung hinabführen. In dieser aus polygonen Blöcken cyklopisch gefügten Wandung befindet sich die Eingangsthür in die Souterrains der Halle. Lassen wir uns einmal die schwere metallene Pforte öffnen und treten unter dem rechtwinklig ausgezackten Thürsturz durch, der auf urthümliche Weise durch vorkragende Quadern gebildet wird, in die unterweltlichen Räume. Hier, wo der stets verkleinernde Maßstab der freien Umgebung wegfällt, gewinnt man die rechte Vorstellung von der Kolossalität des Gebäudes. Ein Wald von riesenmäßigen Pfeilern, über die sich breite Rundbogenwölbungen hinspannen, umgibt uns. Ringsum, unter den Sockelstufen außen, läuft zunächst ein dreifacher Pfeilerkranz, durchweg aus gewaltigen Quadern gefügt und bis zu 15 Fuß Dicke messend; dann folgen zwei Reihen Ziegelpfeiler, etwas weniger stark, und in der Mitte endlich wieder ein Quaderpfeiler, einfach rund, von gedrungenster Proportion, ähnlich den Pfeilersäulen in romanischen Krypten. Zwischen den äußeren beiden Pfeilerkränzen liegt im Boden der Wasserablauf, in den von oben eiserne Röhren münden. Hier und dort stößt unser Fuß auf den nackten Fels, der nur etwas abgemeißelt worden, um die Basen der Pfeiler auf sich zu nehmen. An andern Stellen dagegen war die Fundirung nicht so leicht. Man mußte 20, ja an einem Fleck, wo der Grund gar zu locker war, 60 Fuß tief mit den Unterbauten hinabsteigen.

Wir treten wieder ins Freie und überblicken nun den Außenbau der Halle. In der mächtigen Cylinderform ihres Hauptkörpers und in den großen Linien ihrer Gliederung hat sie etwas, was uns an das ehemalige Mausoleum des Hadrian, die jetzige Engelsburg, erinnern könnte. Der Cylinder, welcher die Hauptumfassungsmauer bildet, springt gegen den Umfang der obersten Sockelstufe beträchtlich zurück, so daß hier eine breite Plateform entsteht, an deren äußerem Rande ein Kranz von Kandelabern angebracht ist. Leider sind dieselben viel zu zierlich für die Massenverhältnisse des Gebäudes. Die Gliederung des letzteren ist von der allerhöchsten Einfachheit. An den unteren Theil des Mauercylinders lehnen sich 18 mäßige Pfeilervorlagen an; und auf diesen stehen eben so viele weibliche Kolossalfiguren, die sogenannten „Provinzen", welche länglich viereckige Tafeln mit den Namen der am Freiheitskampfe betheiligten deutschen Stämme (Oesterreicher, Preußen, Hannoveraner u. s. w.) in Händen tragen. Professor Halbig in München fertigte

*

*) Schöne Gesammtansichten von der Lage der Halle brachten die Stuttgarter und Leipziger Illustrirten Zeitungen im Laufe d. M., letztere auch von dem Außen- und Innenbau selbst in großem Format. Einen kleineren, in den Verhältnissen nicht ganz richtigen Holzschnitt des Aeußeren enthält auch die eben erschienene 2. Abthlg. von Sighart's „Geschichte der bild. Künste in Bayern," S. 744.

dazu die Modelle. In horizontaler Linie gliedert den unteren Mauerkörper nur ein einziges Gesims, welches in der Höhe des Pfeilerabschlusses, wo die Figuren ansetzen, rings um den ganzen Cylinder herumläuft. Oben dagegen öffnet sich der Bau in einer von 54 Säulen getragenen Halle mit kräftigem, von einer Balustrade bekröntem Gebälk, von deren Umgang man den bezaubernden Fernblick in die beiden Flußthäler unten genießt. Hinter der Balustrade steigt dann der zurückgetretene Mauerkörper noch einmal, in Gestalt einer von einfachen Pfeilern gegliederten Attika, zu mäßiger Höhe empor, um endlich in dem sanft geneigten, von Trophäen umkränzten Dach seinen Abschluß zu finden.

(Schluß folgt.)

Die bildenden Künste in Hamburg.

Von **G. F. Waagen.**

(Fortsetzung).

Eine sehr werthvolle kleinere Sammlung älterer Bilder von schon früherem Bestand befindet sich im Besitz von Hrn. Amsing. Unter etwa zwanzig guten Bildern aus der holländischen Schule hebe ich, als besonders bedeutend, folgende hervor:

Teniers. Eine Mondscheinlandschaft von einer Größe und einem Reichthum des Einzelnen, wie ich sie bisher nirgends von ihm gesehen; im Hintergrunde eine Stadt, deren Kirchthurm die Scheibe des Mondes verdeckt; im Vorgrunde, um ein Feuer, einige Bauern. Das leider jetzt sehr versunkene Bild hat eine bei Teniers ungewöhnliche Eigenschaft: etwas Geheimnißvolles und Poetisches.

Artus van der Neer. Eine Mondscheinlandschaft, welche sich sowohl durch ihre ansehnliche Größe als durch die Art ihrer Komposition und Ausführung auszeichnet.

Adriaen van Ostade. Eine Bauerngesellschaft; ein sehr kleines, aber höchst feines Bild von seltner Zartheit der geistreichen Behandlung.

Balthasar Denner. Das Bildniß eines Knaben von einer Naivetät und Lebendigkeit, von einer so freien und meisterlichen Behandlung, daß es auf das lebhafteste an ähnliche Bilder des Chardin und Greuze erinnert

Seltnerweise befinden sich hier auch zwei recht werthvolle Bilder aus der italienischen Schule von Annibale Carracci, ein „Johannes der Täufer", etwa $^1/_3$ lebensgroß, von großer Kraft und Wärme der Farbe und fleißiger Ausführung, und von Salvator Rosa „drei Mönche an der Küste des sturmbewegten Meeres, von denen einer in lebhafter Geberde ein Kreuz erhebt"; ein für die Sinnesweise dieses Meisters sehr charakteristisches Bild.

Welch ein schöner Zuwachs würde diese Sammlung zu dem doch noch immer mäßigen Bestand alter Bilder der Kunsthalle sein! Möchte es doch dem Besitzer gefallen, darüber zu deren Besten zu verfügen!

Außerdem besitzt der Rentier Hr. W. te Klodt verschiedene gute Bilder der älteren holländischen Schule. Weit das namhafteste ist ein kleines, aber sehr ausgezeichnetes Bild des so außerordentlich seltenen Lucas van Leyden. Dasselbe stellt die „Heimsuchung Mariä" und zwar nur sie und die heilige Elisabeth vor, und trägt die Bezeichnung L. L. 1525. Die Köpfe wie die Hände sind für ihn ungewöhnlich hübsch und fein, auch die Gewänder von besserem Geschmack in den Falten als gewöhnlich, und sowohl in der Farbe als in der Ausführung höchst vortrefflich; vor allem gilt dieses von dem Gewande der Elisabeth. Der Goldbrokat hat noch ganz die Gediegenheit der van Eyck'schen Schule. Das Fleisch ist dagegen nicht so warm, wie meist bei ihm, sondern von zarter Färbung. Auch der landschaftliche Hintergrund ist im Einzelnen sehr wohl ausgebildet. Die Erhaltung endlich läßt nichts zu wünschen übrig. Sonst fand ich noch recht gute Bilder von folgenden Meistern hier: Heinrich Roos, van der Bent, Maus, Salomon Ruysdael, van Goyen (zwei), Roeladt Savery, endlich ein meisterliches Bildniß des bekannten Schülers von Denner, van der Smissen, in dessen breiterer Manier ausgeführt.

Diesen älteren Bildern schließen sich verschiedene sehr schätzbare von modernen, meist der holländischen Schule angehörigen Meistern an.

Nächstdem kann ich auch einige sehr gute ältere Bilder im Besitze des bekannten Historikers und Archivars der Stadt Hamburg, Dr. Lappenberg, nicht mit Stillschweigen übergehen:

Michael Mirevelt. Zwei Porträts, Mann und Frau, fast Kniestücke, zeigen außer der ihm allerdings eigenen Wahrheit und Lebendigkeit eine Weichheit des Vortrages, eine Klarheit der Farbe, daß ich geneigt bin, sie eher von der Hand des Jan van Ravestein zu halten.

Everdingen. Eine kleine, aber sehr hübsche Landschaft, worin ungewöhnlicher Weise Gebäude vorwalten.

Artus van der Neer. Der Aufgang des Mondes über einen holländischen Kanal; ein poetisches, klares Bildchen aus der besten Zeit.

Denner. Das Bildniß des Urgroßvaters des Besitzers ist in der lebendigen Auffassung, in der kräftigen und klaren Färbung, in der fleißigen aber breiten Behandlung eines seiner besten Werke und beweist, daß er, ganz abgesehen von

seinen so unsäglich ausgeführten Bildern, einer der besten Porträtmaler seiner Zeit war.

Eine große Sepiazeichnung symbolisch-religiösen Inhalts von Steinle gehört zu dessen reichsten und schönsten Compositionen. Dasselbe läßt sich von zwei Zeichnungen des genialen Bonaventura Genelli sagen.

Schließlich habe ich von älteren Bildern noch eines größern und sehr ausgezeichneten Werks des berühmtesten und seltnen holländischen Architekturmalers, Emanuel de Witte, bei einem Herrn Göhring zu gedenken.

Ich gehe jetzt zu der Betrachtung der Sammlungen moderner Malereien über, welche ich selbst zu besuchen Gelegenheit gehabt habe.

Hier eröffnet der Dr. Abendroth billig den Reihen, da er der erste und bis vor kurzer Zeit auch der einzige Kunstfreund in Hamburg gewesen ist, welcher die hohe Bedeutung eines monumentalen Schmuckes seines schönen, von dem genialen Architekten Chateauneuf erbauten, Hauses durch die Künste der Skulptur und Malerei erkannt und zur Ausführung gebracht hat*). Wird der plastische Schmuck vornehmlich durch einen Gypsabguß des Alexanderzugs von Thorwaldsen, welchem als Fries um den schönen Saal herumläuft, gebildet, welchem sich später noch eine schöne, in Marmor ausgeführte Statue der Penelope von Jerichau und im Atrium die Gypsabgüsse der reizenden Statuen im Louvre, der Diana von Gabii und der Venus genitrix anschließen, so wurde die höhere künstlerische Weihe durch die Malerei dem für die höchste Sphäre dieser Kunst so begabten, leider zu früh verstorbenen Erwin Speckter anvertraut. Auf zwei einander gegenüber befindlichen Flächen von der sehr günstigen Form von Kreissegmenten hat der treffliche Künstler sehr sinnreich in dem einen die drei Grazien, in dem andern die drei Parzen, beide von Amor begleitet, ausgeführt. Die Bilder zeigen in der ganzen Art der Auffassung, in dem feinen Liniengefühl eine auffallende Aehnlichkeit mit Asmus Carstens und sind in einer klaren und guten Farbe sehr fleißig ausgeführt.

Daß der Sinn für jene höhere Richtung der Malerei auch später bei dem Dr. Abendroth nicht erkaltet ist, zeigt das große Bild des genialen Rahl in Wien: „Die Verfolgung der Christen in den römischen Katakomben", dessen bedeutender Werth, da es verschiedene Ausstellungen geziert hat, so allgemein bekannt ist, daß es überflüßig sein würde, hier noch einmal darauf zurückzukommen.

Von den zahlreichen anderen Bildern, welche in den verschiedenen Räumen des kunstgeschmückten Hauses vertheilt sind, hebe ich, als besonders ansprechend, noch einen römischen Hirtenknaben von dem Hamburger Maler Asher, denselben, welcher, von Kaulbach gemalt, die Sammlung des Grafen Raczynski in Berlin schmückt, und einige Bilder aus der früheren Zeit von Riedel hervor, in welcher er noch nicht eine schlagende Lichtwirkung als Hauptziel verfolgte. Unter einer ganzen Reihe von Landschaften, welche meist die schönsten Gegenden Italiens zum Gegenstande haben, befinden sich auch einige von namhafterem Kunstwerth.

(Schluß folgt.)

*) Erst im vorigen Jahre hat der belgische Konsul Hr. Odilon de Krecker in seinem neuen Hause monumentale Malereien von dem genialen Maler von Klöber in Berlin ausführen lassen. Da ich niemand wußte, der mich bei Herrn de Krecker einführen konnte, habe ich leider auf die Anschauung derselben Verzicht leisten müssen.

Ecce homo in der Dominikanerkirche zu Breslau.

W—n. Auf Seite 564 seiner „Geschichte der Plastik" erwähnt Lübke als weitaus das beste unter den Breslauer Skulpturwerken der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein Ecce homo in der Dominikanerkirche. „Fast zu elegant und weich für diese Epoche," fügt er hinzu, und hätte er bei diesem Zusatz das „fast" weggelassen, so wäre derselbe noch treffender gewesen. Uns scheint es nämlich ganz unzweifelhaft, daß dieses Kunstwerk nicht der Zeit angehört, welcher Lübke es zuschreiben will. Der dornengekrönte Christus sitzt auf einem Baumstamm, der rechte Fuß tritt vor, der linke ist zurückgezogen, das Kinn stützt sich in die rechte Hand, welche die ganze Wange bedeckt, die linke hält das Rohrscepter. Das Gesicht zeigt tiefen Ausdruck des Leidens, ist aber maßvoll in der Auffassung. Von sehr weicher Behandlung ist der leise geöffnete Mund, die matten Augenlieder, das in einzelnen Locken über den Hals niederfallende Haupthaar sowie der Bart. Die Formen des Körpers sind wohlverstanden, richtig und wirkungsvoll, ja großentheils von einer Energie, die neben jener eleganteren, zarteren Auffassung des Kopfes überrascht. So scheinen besonders die Beine und Füße etwas kurz und gedrungen gegen den wohlproportionirten Oberkörper, die Schenkel sind stark, die

Füße schwer und von sehr naturalistischer Behandlung. Gut stylisirt ist der Faltenwurf und noch mehr als das Leudentuch ist der zurückgeschlagene Mantel in große ruhige Massen geordnet. Alles beweist, daß jenes Werk eine Schöpfung der Renaissance-Epoche ist, die Arbeit einer deutschen Hand unter Einfluß italienischer Kunstart, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden. Gründlich verstanden und tüchtig in der Formgebung, geschickt in der Anordnung der Gestalt, auf Wirkung von allen Seiten berechnet, ausdrucksvoll ohne besonders große Empfindungstiefe, ist dies Bildniß ein treffliches und anerkennenswerthes, wenn auch nicht besonders eigenthümlich und neu in der Auffassung. Unerklärlich würde es uns sein, daß ein Kenner wie Lübke dasselbe einer früheren Periode beimessen konnte, wenn wir nicht in dem halbdunkeln Aufstellungsort und in einer eiligen Betrachtung die Ursache vermutheten. Die Figur ist von Holz; die ursprüngliche Bemalung hat einem rohen Anstrich mit dicker weißer Oelfarbe weichen müssen. Das Werk ist in der nordöstlichen Kapelle der Kirche aufgestellt auf einem modernen, keineswegs sehr angemessenen gothischen Altar, zwei mittelmäßige Gestalten weiblicher Heiligen, die unserer Figur fremd sind, zur Seite, und soll sich ehemals in der benachbarten Katharinenkirche befunden haben, deren unterer Raum jetzt als Waarenlager dient, während der obere der altlutherischen Gemeinde eingeräumt ist.

Aus der Wiener Akademie.

Preisvertheilung und Schul-Ausstellung.

*** An der kaiserlichen Akademie der bildenden Künste fand am 26. d. M. die feierliche Vertheilung der Schulpreise in Gegenwart des Staatsministers v. Schmerling, des Präsidenten des Unterrichtsrathes Dr. Hasner, des Sektionschefs v. Lewinsky, des Referenten für das Kunstfach Dr. Heider und des gesammten Lehrkörpers statt. Die Ansprache, welche der Staatsminister an die akademische Jugend hielt, betonte in klarer und wohlgedachter Rede die Bedeutung, welche bei der Verfolgung des Künstlerberufes sowohl das ursprüngliche Talent, als Fleiß, Ausdauer und Opferfähigkeit haben. Auf der oft dornenvollen Bahn des Künstlerlebens ist in der That Eines so nothwendig wie das Andere, um zum Siege zu führen.

Die Oeffentlichkeit bei der Vertheilung der Schulpreise ist eine Neuerung der jüngsten Zeit, der wir unsern vollen Beifall schenken. Heimlichkeit verträgt sich mit dem Künstlerleben nicht; sie dient vollends in Akademien häufig nur zum Deckmantel von Protektionen.

An diesen feierlichen Akt knüpfte sich sogleich die Ausstellung der Schülerarbeiten der Akademie; in den Räumen der akademischen Galerie sind durch einige Tage die Arbeiten der Meisterschulen, der Architekturschulen, der Vorbereitungsschulen für Historienmalerei und Plastik, der Landschaftsschule und der Schule für kleinere Plastik zur allgemeinen Besichtigung ausgestellt. Höchst interessant sind die Arbeiten der Architekturschule; in den einzelnen Studienköpfen verräth sich Talent und eine tüchtige Leitung; in der Landschaftsschule treffen wir ganz ausgezeichnete Arbeiten; in der Schule für kleinere Plastik haben wir mit Vergnügen wahrgenommen, daß verschiedenen technischen Kunstzweigen eine nicht geringe Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Bei aufmerksamer Betrachtung der akademischen Arbeiten können wir uns jedoch mehrerer Bedenken nicht entschlagen. Wir haben vornemlich mit Bedauern gesehen, daß das Studium der menschlichen Gestalt im Großen viel zu wenig betrieben wird. Mit dem Zeichnen von kleineren Figuren ist es nicht gethan. An allen bedeutenderen Kunstschulen wird das Zeichnen und Malen der menschlichen Gestalt im Ganzen gepflegt und als die conditio sine qua non einer gründlichen künstlerischen Erziehung betrachtet. Ebenso wird das Zeichnen und Modelliren nach antiken Vorbildern an der hiesigen Akademie zu ungenügend betrieben. Auch wäre es wünschenswerth, daß Proben von Studien der Anatomie und der Perspektive vorlägen; denn so gewinnt es den Anschein, als ob diese Fächer nur theoretisch behandelt würden.

Der Kreis dessen, was in einer Kunstschule lehrbar und lernbar ist, ist allerdings ein begrenzter; aber es ist nöthig, daß die Kreise des Lernbaren und Lehrbaren vollständig ausgefüllt werden. — Die Einführung des Kupferstechers Jakoby als Professor des Kupferstiches an der Akademie ist nach der Berufung Rahl's ein neues Zeichen, daß der Geist der Reform in die ehrwürdigen Räume dieser Anstalt einzuziehen beginnt. Möge man auf dieser Bahn energisch weiter schreiten!*)

*) Die Namen der diesjährigen Preisträger s. unter „Lokales." A. d. R.

Kunstliteratur.

Rembrandt Harmens van Rijn. Ses précurseurs et ses années d'apprentissage. Par C. Vosmaer. La Haye, 1863. XIII. 190. p.

A. S. Mit der Rembrandt-Legende, die so lange Zeit auch unter Kunstgelehrten Gläubige fand, ist es nun wohl für immer vorbei. Nach den trefflichen Arbeiten Scheltema's und Kolloff's, welche eine so fruchtbare Kritik an der falschen Tradition geübt und über die äußeren Lebensverhältnisse des Meisters, sowie über seinen Charakter als Mensch und Künstler im Wesentlichen die Wahrheit entdeckt hatten, war nur noch für eine Nachlese der Raum vorhanden. Diese liefert Vosmaer. Auf der Grundlage genauer genealogischer und topographischer Studien berichtigt oder ergänzt er die überlieferten Nachrichten und älteren Forschungen über Rembrandt's Herkunft und Jugendentwicklung. Es wird nun hoffentlich nicht mehr in der Literatur der Name Paul Rembrandt spuken, für dessen Einführung wir kein anderes Motiv kennen, als jenes, daß Rubens Peter hieß. Rembrandt ist bekanntlich kein Familienname, sondern ein in Holland keineswegs ungewöhnlicher Taufname, und unseres Meisters einzig richtige Benennung ist: Rembrandt Harmens d. h. Harmen's Sohn. Auch die Geburt Rembrandt's in einer Mühle, sowie die andere Erzählung, daß er seine Werkstätte in der Mühle aufgeschlagen hatte und durch das hier einfallende scharfe Streiflicht auf die Anwendung des Helldunkels gebracht wurde, verweist Vosmaer noch schlagender, als es Kolloff gethan, in das Fabelreich. Die väterliche Mühle, die nebenbei gesagt zweimal transportirt wurde, war nicht die Wohnung seiner wohlhabenden Eltern und bot noch weniger Raum zu malerischen Studien. Diejenige Partie der vorliegenden Schrift, welche sich mit den Aeußerlichkeiten der Jugend Rembrandt's beschäftigt, ist übrigens ungleich besser als die andere, welche des Meisters Vorläufer behandelt und den Versuch wagt, Rembrandt nur als ein einzelnes, allerdings bedeutsames Glied in der Kette der holländischen Kunstentwicklung seit Lukas van Leyden darzustellen. Das ist nicht das Entscheidende, daß Rembrandt's zweiter Lehrer, Peter Lastmann, ähnliche Gegenstände malte wie seine Schüler und daß Caravaggio's Kunstweise im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts auch in Holland heimisch ward. Sollte die Thesis bewiesen werden, so müßte der Verfasser eine Schilderung, wie sich die Kenntniß des Helldunkels entwickelt hat, versuchen, die Frage überhaupt weiter fassen und die gesammte Bildnißmalerei Hollands, welche offenbar auf Rembrandt am stärksten gewirkt hat, erörtern.

Henry Ritter-Album. 25 Photographien nach Handzeichnungen des Künstlers, mit Text von Wolfgang Müller. Düsseldorf, 1863.

A. S. Freunde des 1853 verstorbenen deutsch-amerikanischen Malers haben den Gedanken an die Herausgabe dieses Albums angeregt und die Auswahl der Handzeichnungen geleitet. Gegen den Akt der Pietät, gegen die Auffrischung des Andenkens an den liebenswürdigen, in der Blüthe seiner Jahre heimgegangenen Künstler in befreundeten Kreisen haben wir natürlich nichts einzuwenden. Diese Absicht wäre aber reiner erfüllt worden, wenn man das Werk dem Kunsthandel entzogen, und seine Verbreitung wirklich nur auf die persönlichen Freunde des Verstorbenen beschränkt hätte. Ueber das Produkt des Kunsthandels sind wir leider in der Lage ein abfälliges Urtheil aussprechen zu müssen. An und für sich halten wir Ritter's Zeichnungen in der überwiegenden Mehrzahl nicht für bedeutend genug, um die Vervielfältigung zu verdienen. Keine scharf abgegrenzte Individualität, keine frische Eigenthümlichkeit, weder in der Auffassung noch in der Formengebung spricht aus denselben. Sie tragen den Charakter der alten Düsseldorfer Schule an sich, — die Mittelmäßigkeit, gegen welche man gerade nichts Besonderes einwenden kann, deren Nichtvorhandensein man aber auch nicht im geringsten bedauert. Daß ein Revenant aus der alten Düsseldorfer Schule unsere Neugierde fesselt, dazu liegen die Tage ihrer Scheinblüthe nicht weit genug hinter uns. Ueberdieß eignet sich Ritter's halbverwaschene Zeichnenmanier, ein Mittelding zwischen Skizzirung und sauberer Ausführung, schlecht zur photographischen Wiedergabe. Der erläuternde Text zu den Blättern, welche theils historische Ereignisse, theils Szenen aus dem Strandleben, bald komischer, bald sentimentalen Natur illustriren, bewegt sich ganz im Tone des alten Kinderfreundes. Man wäre beinahe versucht, den Herrn Wolfgang Müller für einen Schalk zu halten, der dadurch die Einfalt der Düsseldorfer Anschauungen in feinsinniger Weise persiflliren wollte. Wir kennen aber Wolfgang Müller, und wissen, daß er so schlimmer Absichten durchaus nicht fähig ist.

Sammlung der seltensten Radirungen und Kupferstiche von Meistern aller Schulen, photolithographisch kopirt von den Gebr. Burchard. 1. Heft. 4 Blätter. Berlin.

A. S. Die Photographie hat sich vielfach als der ärgste Feind des reinen Kunstgeschmackes erwiesen. Um gerecht zu sein, müssen wir in demselben Athemzuge hinzufügen, daß wir auch keinen besseren Freund bei kunsthistorischen Studien kennen, als die Photographie, vorausgesetzt, daß sie die richtigen Schranken ihrer Wirksamkeit innehält und den Unterschied, der zwischen mechanischer Reproduktion und künstlerischem Schaffen besteht, nicht zu verwischen sich anmaßt. In der Wiedergabe treuer Facsimiles nach Zeichnungen und Stichen hat die Photographie keine Konkurrenz zu fürchten, sind ihre Dienste von unermeßlichem Werthe. Bisher störte nur der falsche Farbenton, den alle photographischen Nachbildungen erhielten; durch den photolithographischen Prozeß, den die Gebrüder Burchard bereits in der Reproduktion des Lebens Mariä von Dürer so erfolgreich angewendet, wird derselbe vollständig vermieden, und wir erhalten vollkommen reine Kopien, exakte Facsimiles der Originale. Das vorliegende Werk, dessen erste Lieferung zwei Radirungen Rembrandt's und zwei Radirungen Ruysdael's enthält, wird, wenn es gut geleitet ist, einen prachtvollen Atlas zur Geschichte des Kupferstiches bilden und bei seinem wohlfeilen Preis (1 Thaler für die Lieferung) sich gewiß bei allen Kunstfreunden rasch einbürgern. Wir empfehlen es angelegentlich.

Kleine Chronik.

Die Pariser Académie des beaux-arts wählte für den durch Vernet's Tod erledigten Sitz im zweiten Scrutinium, mit 19 von 33 Stimmen, den Maler Alexandre Cabanel, der im diesjährigen Salon mit seiner „Naissance de Vénus" neben Baudry's „La perle et la vague" den großen „succès" errang. So hat also Venus den Mars verdrängt und das Kaiserthum ist, wenigstens in der Akademie der schönen Künste, wirklich der Friede.

Kunstauktionen. Am 9. November findet in Leipzig bei W. Druguliu die Versteigerung einer werthvollen Sammlung von Kupferstichen statt, wobei auch schöne Ornamente und Porträts, besonders der französischen Schule, sowie Radirungen, Holzschnitte und Originalzeichnungen zum Aufschlag kommen. — Am 23. November beginnt die Auktion einer ähnlichen Sammlung, welche sich vornehmlich durch die fast vollständigen Werke von G. F. Schmidt und J. A. Klein, ferner durch seltene russische Porträts, Kupferwerke und Kunstbücher auszeichnet, im R. Weigel'schen Kunst-Auktions-Lokal ebendaselbst.

Die Zeichnungs-Ausstellung der technischen Schulen Bayern's, die während der letztverflossenen Wochen in München stattfand, hat durch die interessanten Einblicke, welche sie in das gesammte technische Schulwesen Bayern's gewährte, bei Schulmännern und Künstlern gerechtes Aufsehen erregt. Regierungskommissäre aus Hannover, Württemberg und Belgien, Lehrerdeputationen aus Wien, Prag, Göttingen und Barmen nahmen von der Ausstellung Einsicht. Leider muß aber das allgemeine Ergebniß dieses Generalexamens als ein nicht erfreuliches bezeichnet werden. Die Leistungen der Schüler stehen nämlich im Ganzen nicht im entsprechenden Verhältniß zu der nachweislich bedeutenden Begabung der bayerischen Stämme für Kunst und künstlerische Technik. Hoch hervor ragt die Nürnberger Kunstschule, unter Dir. Kreling; ihr am nächsten steht die Schule des „Vereins für Ausbildung der Gewerke" in München unter Dir. Dyck. Alle übrigen Institute tragen nur spärliche, die meisten höchst kümmerliche Früchte. Wir verweisen die Leser für das Nähere auf den trefflichen Bericht eines unserer geehrten Mitarbeiter im „Unterhaltungsblatt" der Münchener „Neuesten Nachrichten", wo die Ursachen des im Allgemeinen so „kläglichen" Zustandes eingehend aufgedeckt und zur Besserung desselben beherzigenswerthe Winke gegeben werden.

Lokales.

Nach dem offiziellen Bericht über die Preisvertheilung an der Akademie der bildenden Künste (s. den obigen Aufsatz) erhielten: Bei der Architekturschule: Eine goldene Füger'sche Preismedaille für den besten Entwurf eines Gebäudes im edleren Styl von eigener Erfindung Hr. Viktor Lunz aus Ybbs in Niederösterreich; einen Joseph Karl Rosenbaum'schen Preis für die besten Studien über Privat- und öffentliche Gebäude für die Bedürfnisse unserer Zeit Hr. August Ortwein aus Riegersdorf in Steiermark; einen Anton v. Gundel'schen Preis für die besten Studien über Baustyle Hr. Michael Fellner aus Weinhaus bei Wien; einen Joseph freiherrlich v. Haggenmüller'schen Preis für die besten Freihandzeichnungen Herr Josef Mocker aus Citolib in Böhmen; einen Georg Pein'schen Preis für die beste Darstellung dekorativer Gegenstände Hr. Andreas Streit aus Reichenberg in Böhmen. In Berücksichtigung ausgezeichneter Leistungen wurden belobende Anerkennungen votirt den Architekturschülern Hrn. Ferenz Schulcz aus Fünfkirchen in Ungarn, Hrn. Theodor Reuter aus Wien, Hrn. Karl König aus Wien. — Bei der Bildhauerschule errangen: Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Hector's Abschied von Andromache" durch eine Zeichnung von eigener Erfindung Hr. Gustav Herold aus Frankfurt a. M.; einen v. Gundel'schen Preis für die besten Gesammtstudien während des Jahres Hr. Karl Lahner aus Wien; einen Vincenz Reuling'schen Preis für die beste Modellirung einer ganzen menschlichen Figur nach dem Naturmodell Hr. Karl Rippel aus Wien. Wegen ausgezeichneter Leistungen wurde eine belobende Anerkennung votirt dem Bildhauerschüler Hrn. Johann Benk aus Wien. Bei der Schule für kleinere Plastik, Ornamentik und Medailleurkunst erhielten: Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe „David's Sieg über Goliath" durch eine Zeichnung von eigener Erfindung Hr. Ignaz Haag aus Wien. Einen v. Gundel'schen Preis für die besten während des Jahres gelieferten Studien Hr. Johann Elbel aus Wien. — Bei der Landschaftsmaler-Schule: Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Landschaftszeichnung von eigener Erfindung Hr. Eugen Zettel aus Janowitz in Mähren. Einen v. Gundel'schen Preis für die besten Studien im Jahre Hr. Robert Ruß aus Wien. — Bei der Malerschule: Eine goldene Füger'sche Preismedaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Auffindung der Leiche Siegfried's vor der Kammer der Chriemhilde" Hr. Karl Heine aus Wien. Einen Anton v. Gundel'schen Preis für die besten Studien-Arbeiten im Jahre Hr. Moritz Stitz aus Wien. Einen Johann Baptist Ritter v. Lampi'schen Preis für die beste Zeichnung einer ganzen menschlichen Figur nach dem Naturmodelle Hr. Dr. Sigmund Hausegger aus Montona in Istrien. Folgende Zöglinge der Malerschule haben in ihren Arbeiten so Vorzügliches geleistet, daß ihnen lobende Anerkennungen votirt wurden, und zwar die HH.: Franz Ruben aus Prag, Ludwig Graf aus Wien, Rudolf Geiling aus Wien, Johann Lang aus Brody.

Briefkasten. 23.—30. Oktober: F. A. in Berlin: Benützt; die Anzeige vom 3. Bd. finden Sie im Beiblatt zu Nr. 5, S. 84; Neues bietende Nachträge sind jedoch stets erwünscht. — *** hier Benützt. — Prof. U. in Göttingen: Freundlichen Dank; Näheres brieflich.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 15. Zweiter Jahrgang.

Recensionen
und Mittheilungen über
bildende Kunst.

Wien 6. November 1863.

Unter besonderer Mitwirkung von
R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr. 2 fl. 25 kr., 4 fl. 50 kr Ausland 1¼, 2½, 5 fl. Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: G. Jägermeyer & Co., Graben, 14 Man abonnirt daselbst, durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Münchner Selbstbekenntnisse. — Die Kelheimer Befreiungshalle (Schluß). — Die internationale Kunstausstellung in München. V. — Kunstliteratur (H. Weiß). — Korrespondenz-Nachrichten (Karlsruhe). — Kleine Chronik. — Lokales.

Münchner Selbstbekenntnisse.

Von **Anton Springer.**

Vor ungefähr 16 Jahren erschien in den Tübinger Jahrbüchern der Gegenwart ein kleiner Aufsatz unter dem Titel: „Kritische Gedanken über die Münchner Kunst". Sein anonymer Verfasser, der Schreiber dieser Zeilen, wurde damals arg angefeindet, seine harmlosen kritischen Gedanken als wahre Blasphemie geschildert und in der Augsburger Allg. Zeitung ein förmlicher Vernichtungskrieg gegen ihn gepredigt. Den größten Anstoß erregte die Behauptung, daß es der neueren Münchner Kunst an dem Verständniß des Organischen fehle, den meisten Aerger rief die Bemerkung hervor, daß sich die Münchner Kunstwerke, besonders die Bauten, wie ein „monumentaler Kunstatlas" ausnehmen.

Was vor sechzehn Jahren als eine grobe Beleidigung der Münchner Kunst angesehen wurde, das wird jetzt von ihren Apologeten mit merkwürdiger Naivetät als ihr eigentlicher Charakter, als ihre wahre Natur ausgegeben, ja absichtlich von den künstlerischen Kräften Münchens dahin gewirkt, daß diese Reminiscenzen an einen Kunstatlas, diese bunte Vermischung aller Stylweisen zu einem unorganischen Brei recht deutlich sich offenbare. Es liegt vor uns die zweite Abtheilung des mit Unterstützung des Königs von Bayern und auf seine Veranlassung herausgegebenen Werkes: „Geschichte der bildenden Künste im Königreiche Bayern" von Sighart. Ein vielfach verdienstliches Buch, namentlich in der Schilderung der frühmittelalterlichen Kunst, mögen wir auch die gegenwärtigen politischen Grenzen Bayerns nicht sehr passend finden, um den Rahmen für die historische Entwicklung eines guten Theiles deutscher Kunst zu bilden. Doch dieses nur nebenbei. In diesem, was die Darstellung der modernen Kunstbestrebungen betrifft, entschieden apologetischen Werke lesen wir S. 765 Folgendes: „Es wurde (seit 1851) ein Baustyl erstrebt, der die Solidität, das Malerische und Hochstrebende der nationalen Gothik mit den reizenden Dekorationsformen des Romanismus, der Renaissance und selbst des Rokoko in sich vereint. Es sollte ein Versuch sein, wie er in beschränktem Maße in der Frührenaissance und im Juliusstyle zu Würzburg vorgekommen." — S. 766: „Fast in jedem Gebäude (der neuen Musterstraße, der Maximilianstraße) haben die Fenster jedes Stockwerks andre Gestalt, sie schließen bald im Spitzbogen, bald im Rundbogen, bald im Segmentbogen, bald gradlinig, die Außenwände sind bald mit Erkern, bald mit Altanen, bald mit Lisenen, bald mit Stäben, bald mit Blenden belebt und Reliefs, Medaillons, Statuen, auf Säulen und mit Baldachinen überdacht, zieren die Façade." S. 767: „Die einzelnen Säle im Nationalmuseum werden in dem Style gebaut und geziert, welchen die sie füllenden Kunstwerke der Epoche zeigen, so daß auch in dieser Hinsicht, als ein Panorama aller christlichen Kunstübungen, dieser Bau einzig in der Welt dastehen wird."

Diese Selbstbekenntnisse sind so sprechend, daß es keiner neuen kritischen Gedanken bedarf, um das wissenschaftliche Resultat aus denselben zu ziehen. Wir fürch-

ten nur, daß wie unsere vor sechzehn Jahren aufgestellte Behauptung in überreichem Maße in Erfüllung ging, so auch sich bewahrheiten werde, was wir im Angesicht der neuesten Münchner Schöpfungen uns auszusprechen gedrungen fühlen, daß jeder sogenannte Fortschritt in München ein trauriger Rückschritt ist und das gänzliche Verderben gewiß, wenn nicht bald ein besserer Weg eingeschlagen wird. Man scheint ganz zu vergessen, daß zu dem vielversprechenden Beginne einer neuen Kunstblüthe in München vor einem Menschenalter außer der Munifizenz des Monarchen auch der Schwung, der in den deutschen Geistern lebte, beigetragen hat; diesem hat München eine heimatliche Stätte gewährt, aber keineswegs hat es denselben geschaffen oder wohl gar künstlich schaffen wollen, wie man es gegenwärtig im Stande zu sein wähnt.

Die Befreiungshalle bei Kelheim.

Von **Carl v. Lützow.**

(Schluß.)

Ein schärferes kritisches Auge mag an den Einzelheiten der Gestaltung des Aeußeren manchen Anstoß nehmen. Das Klenze'sche Detail macht überhaupt wohl schwerlich die Stärke dieses Architekten aus. Je strenger derselbe im Ganzen den besten klassischen Vorbildern zu folgen pflegt, desto größere Willkürlichkeiten hat er sich oft im Einzelnen zu Schulden kommen lassen. Man kennt die unkannelirten ionischen Säulen der Vorhalle der Münchener Glyptothek. In Kelheim finden wir oben an der offenen Galerie dorische oder doch dorisirend kannelirte und mit entsprechendem Kapitäl versehene Säulen, deren Schäfte auf hohen, den attischen ähnlichen Basen ruhen. Wenn Etrusker und Römer sich derlei Wunderlichkeiten erlaubt haben, so brauchen wir es ihnen deshalb noch nicht nachzuthun. Auch die Behandlung des Ornamentes ist an manchen Stellen recht schematisch und nüchtern, so beispielsweise die Palmettenakroterien und namentlich das Geländer über der Säulenhalle.

Aber alle diese kleinen Mängel vermögen dem großen Gesammteindrucke doch keinen beträchtlichen Abbruch zu thun. Für diesen ist sogar die etwas plumpe Massenbehandlung, die entschiedene Präponderanz der Untergeschosse gegenüber dem luftigen, reich gegliederten Obertheil eher ein Vorzug als ein Mangel. Mag dem Gebäude immerhin das abgehen, was wir an den Gebilden der griechischen Kunst als lebensvolle Harmonie bewundern, so besitzt es dafür in reichem Maße, was den Bauten des römischen Alterthums ihre charaktervolle Würde und Großartigkeit verleiht. Es hat etwas in sich Gefestetes, Heldenhaftes und Einziges, das auf den ersten Blick vielleicht weniger gefällt, aber einen um so dauernderen Eindruck in der Seele zurückläßt.

Die Gesammthöhe des Gebäudes beträgt 204 Fuß, wovon 23 Fuß auf den Sockel fallen. Den letzteren eingeschlossen, beläuft sich der Durchmesser des Ganzen auf 236 Fuß. Daß bei solchen Dimensionen nicht durchweg Quadern verwendet werden konnten, liegt auf der Hand. Auch die übrigen Monumente des Königs Ludwig, wie z. B. die Münchner Propyläen und die Glyptothek, weisen ebenfalls eine Verbindung des Quaderbaues mit verputzten Ziegeln auf; und der trefflich bereitete, mit röthlich-gelber Patina versehene Bewurf hat sich bei der Glyptothek, wo man ihn am längsten prüfen konnte, ebenso dauerhaft, ja sogar dauerhafter als manche Kalksteinarten erwiesen. Aus letzterem Stein sind in Kelheim, abgesehen von den Sockelstufen, nur die vorspringenden Glieder, Säulen, Basen der Pilaster u. dgl., wogegen die Hauptmasse des Cylinders aus einer 4 bis 5 Fuß starken Ziegelwandung besteht, welche nach außen einfach mit Portlandcement verputzt ist.

Um so prachtvoller stellt sich die Bekleidung des Inneren dar, welches wir nun betrachten wollen. Ueber der palmettenbekrönten Thür*) ist die Widmungsinschrift mit Lapidarbuchstaben in die äußere Wandung eingetieft:

Den teutschen
Befreiungskämpfern
Ludwig I.
König von Bayern.
MDCCCLXIII.

Kaum ist die Schwelle überschritten, so befinden wir uns unter dem riesigen Kuppelgewölbe, welches den ganzen Innenraum überspannt. Vom Boden bis zur Höhe der 28 Fuß weiten Scheitelöffnung, durch deren stumpfes Glasdach das Licht einfällt, ist der Raum

*) Hr. H. Weininger in Regensburg, dessen freundlicher Mittheilung wir einige Daten zu obigem Aufsatz verdanken, bemerkt: „Außer den Thüren ist am ganzen Gebäude nichts von Holz.“ Hiernach würde somit unsere Angabe über die Pforte zum Kellergeschoß, welche wir dem eigenen Reisenotizbuch entnahmen, eventuell zu berichtigen sein.

180 Fuß hoch; der Durchmesser beträgt 100 Fuß im Lichten. Dies imposante Ganze gliedert sich nun in folgender Weise:

In einer Höhe von 6 Fuß über dem Boden läuft eine Kette von halbkreisförmigen Nischen, welche sich gegen die Rotunde zu flachbogig öffnen, um den Kuppelraum herum. Pfeiler aus grauem Granit mit anmuthigen, figürlich geschmückten Kapitälen in weißem carrarischem Marmor, auf denen Kämpfer von etwa 2 Fuß Höhe sitzen, bilden die Stützen der flachgespannten Bögen. Die Ziegelwände der Nischen sind mit hellgrauem Stuck, die Wölbungen mit vergoldetem Ornament bekleidet. Den Hauptschmuck der Nischen bilden aber die 34 kolossalen Viktorien aus weißem Marmor, welche zu je zwei und zwei in jeder Nische nahe dem Rande aufgestellt sind, und sich von dem dunklen Hintergrunde derselben in leuchtender Klarheit abheben. Der Glanz dieser Wirkung wird noch erhöht durch die zwischen jedem Paar auf niedrigen Marmorbasen aufgestellten, vergoldeten Bronzeschilde, auf denen die Hauptsiege der verbündeten Heere (Großbeeren, Dennewitz, Katzbach, Kulm, Leipzig u. s. w.) in Lapidarbuchstaben verzeichnet stehen. Jede der Viktorien legt die eine Hand auf den obern Rand des Schildes und reicht die andere, vor den Pfeilern her, der nebenstehenden Schwester in der nächsten Gruppe. So entsteht ein rings umlaufender Kranz, der nur in der grade nach Osten gerichteten Abtheilung, durch welche der Eingang führt, eine Unterbrechung findet. Die beiden Viktorien rechts und links vom Portale, die sich deshalb nicht die Hände reichen können, tragen statt dessen Palmzweige im Arm.

Ueber den Flachbögen steigt sodann der Cylinder zunächst als einfache Wandung empor. Die Oberfläche derselben ist mit gelbem Marmor bekleidet und trägt auf diesem Grunde 18 längliche, weißmarmorne Inschriften, welche in goldenen Lettern die Namen der bedeutendsten deutschen Feldherrn der Freiheitskämpfe (Blücher, Schwarzenberg, Wrede, Scharnhorst u. s. w.) enthalten. Dann folgt eine offene Säulengalerie. Das Gesims aus grauem Stein, welches den Uebergang zu derselben bildet, wird von dreifach getheilten Konsolen gestützt. Der von den Säulen getragene Friesbalken ist ebenfalls mit inschriftlichem Schmuck versehen. Hier stehen die 18 Hauptfestungen verzeichnet, welche im Befreiungskriege erobert wurden: Thorn, Spandau, Dresden, Stettin, Danzig u. s. w. Man sieht, wie überall, offenbar in Erinnerung an den Entscheidungstag bei Leipzig, die Zahl 18, die schon in der Grundanlage des Aeußeren uns entgegentrat, auch im Inneren wiederkehrt.

Die Galerie selbst nun, zu der man, dem Portale gegenüber, auf einer 85-stufigen eisernen Wendeltreppe emporsteigt, wird von 72 monolithen Säulen gebildet. Dieselben stehen, paarweise zusammengekuppelt, in zwei dichten Reihen hintereinander. Dies wird konstruktiv geboten gewesen sein, und würde sich auch ästhetisch nicht anfechten lassen, wenn die Säulenpaare sich nur nicht gar so nahe stünden; sie treten einander förmlich auf die Füße, so daß es kein Wunder ist, wenn die beabsichtigte Wirkung, nämlich der Anschein verdoppelter Tragkraft, keineswegs zur Geltung kommt.

Ueber dem Hauptgebälk der Galerie, woran sich die oben erwähnten Festungsnamen befinden*), setzt dann endlich die aus Ziegeln konstruirte Kuppelwölbung auf. Eine in Grau und Weiß gehaltene Attika bildet das Verbindungsglied. Von da schwingen sich die 36 Hauptrippen empor; zwischen ihnen entstehen durch Querbalken quadratische und polygonale Felder, welche mit Rosetten, Rüstungen, Schilden und Donnerkeilen ausgefüllt sind.

Uebereinstimmend mit den unteren Partien, wo vorwiegend anspruchslose, matte Farbentöne verwendet sind, zeigen auch die oberen Regionen keine sehr kräftige und reiche Polychromie. Der Hintergrund der Säulengalerie ist roth und gelb gefärbt, so daß die grauen Granitschäfte vom Fichtelgebirge mit ihren weißen karrarischen Basen und Kapitälen scharf und lebhaft hervortreten. An den übrigen Bangliedern wiegen ebenfalls die grauen und weißen Töne vor, nur an der Wölbung findet sich reiches Gold.

Der ganz von Eisen gefertigte Dachstuhl, aus der bekannten Maffei'schen Fabrik, wird als ein Prachtstück dieser modernen Konstruktionsweise gerühmt. Er wiegt 1800 Ctr; 56 Fuß lange, unten auf Rollen gestellte Eisenbalken bilden sein Gerippe. Die Bekleidung besteht aus Kupfer; man kann bis unmittelbar unter den Mantel des Daches emporsteigen.

Wir sparen uns diese Mühe und werfen zum Schluß noch einen prüfenden Blick auf das Innere des Gebäudes. Auch hier stößt man auf manches unschöne Detail. Namentlich fiel uns die jedes bestimmten Styles

*) Die meisten in diesen Tagen erschienenen Beschreibungen des Gebäudes, welche vermuthlich alle aus einer und derselben trüben Quelle fließen, versetzen diese Namen irrthümlich an das unter der Säulengalerie befindliche Gebälk.

ermangelnde Durchbildung der Säulenkapitäle mit ihren umgekehrten Kymatien und ihrer flachen breiten Platte höchst unangenehm ins Auge. Die Behandlung der Viktorien, welche, wie aller gut angebrachte plastische Schmuck, so wesentlich zu der Belebung der Architektur hätte beitragen können, zeigt vorwiegend den handwerksmäßig gewordenen Typus der Schwanthaler'schen Schule. Die geschilderte Polychromie macht ebenfalls keinen belebten und frischen, kaum einen völlig harmonischen Eindruck. Man spürt es ihr an, daß der Meister, der sie angeordnet, seiner Bildung und namentlich seiner dekorativen Anschauungsweise nach, einer Zeit angehört, welche dem Wirken der Hittorf, Zanth und Semper manches ergebnißreiche Decennium voraus liegt.

Trotz alledem aber, und mag es dem Inneren ganz besonders an jenem energischen Reiz, an jener malerischen Wirkung fehlen, welche der moderne Geschmack in erster Linie verlangt, so kann doch unser Gesammturtheil auch hier nicht anders als über das Aeußere lauten. Aus diesem einfach edlen Raum spricht der Geist einer ganz auf das Ideale gerichteten, ernst und tief bewegten Zeit. Die Worte, welche König Ludwig mit schwarzen Marmorbuchstaben in der Mitte des Mosaikfußbodens der Halle hat anbringen lassen:

„Möchten die Teutschen nie vergessen, was
„den Befreiungskampf nothwendig machte
„und wodurch sie gesiegt!"

sie klingen in dieser von schlichter Großheit erfüllten Architektur hundertfach wieder. Und solches ist doch wohl das höchste Kriterium eines gelungenen Werkes, daß der Grundgedanke, dem es entsprungen, für jeden empfänglichen Sinn verständlich, groß und rein zu Tage trete.

Die internationale Kunstausstellung in München.

Von **A. Teichlein.**

V.

Finale: Die Genre-, Architektur-, Thier- und Landschaftsmalerei der Deutschen. — Resumé und Schlußbekenntniß. — Entgiltiges Bulletin der Ankäufe und finanziellen Resultate.

Wer das rechte Gefühl hat für das Unsagbare des Schönheitsgehaltes bildnerischer Kunstwerke, der nimmt die kritische Feder niemals unbesorgt zur Hand, und legt sie selten mit Befriedigung nieder. Mit wahrer Herzensangst sehe ich aber heute die letzten weißen Blätter gegenwärtiger Arbeit vor mir, welche noch so viele farbige Pracht veranschaulichen sollten! Denn nichts Geringeres fehlt zur Erledigung der Aufgabe, als alles, was ich als die eigentliche Stärke der Ausstellung bezeichnet habe, es fehlt noch die Würdigung der üppigsten Zweige moderner Malerei, des Genre's, der Landschaft u. s. w. Dabei ist zu bedenken, daß die Ausstellung bereits seit dem 15. Oktober geschlossen ist und es gerathen sein möchte, auch unsererseits das Finale anzuheben. Niemand wird uns verargen, wenn wir unter solchen Umständen von einer Besprechung der Aquarelle, Illustrationen, Kupferstiche u. s. w. gänzlich absehen. Den über alles Erwarten reichen architektonischen Theil sachkundigeren Berichterstattern zu überlassen, war von vorne herein meine Absicht. Aber auch hinsichtlich des Unerläßlichen im Gebiete der Oelmalerei, — wie fangen wir es an, nicht zu wenig und nicht zu viel zu thun? Das gewöhnliche Auskunftsmittel in solcher Bedrängniß ist, recht viele Namen zu nennen. Wären mir aber auch solche dürre Register der kritischen Fabrik nicht so gründlich zuwider, so würde mir doch diese Manier hier am wenigsten zweckdienlich erscheinen; denn des mindestens Rennenswerthen ist nach modernen Begriffen so viel, daß wir den halben Katalog abschreiben und schließlich doch noch der Ungerechtigkeit gegen diesen oder jenen Uebergangenen beschuldigt werden könnten. Wir wollen uns daher lieber die äußerste Beschränkung im Stofflichen auferlegen und den Stand der Dinge in seinen Hauptzügen zu charakterisiren versuchen. Jedenfalls ist dies das künstlerischere Verfahren, und hat es den Nachtheil, daß dabei zu wenige Namen genannt und die Werke der Genannten nicht ausführlich besprochen werden können, so hoffen wir doch, daß die betheiligten das Knappe unserer Darstellung nicht mißdeuten werden; denn die Künstler müssen ja selbst am allerbesten wissen, daß stets, und oft gegen unsere Neigung, die Gestaltung des Stoffes uns zwingt, eine Masse des anziehendsten Details zu opfern, um irgend ein Ganzes zu einem leidlich gerundeten Abschluß zu bringen.

Wir beginnen unser Finale gleichsam mit einem Andante maestoso, indem wir einiger Todten gedenken. Eine Gebirgslandschaft von Karl Rottmann, seiner frühesten Periode angehörig, versetzt uns in die schöne Zeit des Tagesanbruchs der neudeutschen Kunstepoche. Das Bildchen, aus welchem uns die ganze Innigkeit der Liebe des neu erwachten Kunsttriebes an-

weht, ist besonders interessant durch die unverkennbaren Spuren der anfänglich altdeutschen Studien, welchen der Meister, damals noch in Heidelberg, später in Stuttgart bei den Boisserée's sich hingab. — Standen wir hier gerührt vor der Knospe eines nachmals so reich entfalteten Künstlerlebens, so treten wir jetzt mit Hochachtung vor das letzte, wie viele sagen, das beste Werk einer rastlosen Produktionskraft. Es ist die Skizze zu Albrecht Adam's „Schlacht von Zorndorf", welche wenigstens hinsichtlich der Farbe dem großen Gemälde selbst beiweitem vorzuziehen sein dürfte. — „Der alte Schnitzler", von welchem mehrere Stillleben aufgetaucht sind, zählte zu den Künstlern, welche noch aus einer früheren Periode in die neue Zeit hereinlebend, festhielten an den Ueberresten der guten alten Tradition der Oelmalerei. Wenn im Vergleiche mit seinem „todten Federwild" selbst die geschmackvollen Blumenstücke von Fräulein Anna Peters in Stuttgartt sich etwas bunt ausnehmen, so liegt das nicht am Unterschiede der Gegenstände allein, sondern auch an dem der Zeiten und ihrer „Schulen". Es rächte sich bekanntlich und rächt sich bis auf den heutigen Tag an der gesammten modernen Produktion in Deutschland, daß unsere reformatorische Epoche im Taumel der Begeisterung für die neuen „Ideen" mit der mißachteten Tradition den Boden unter den Füßen verlor.

Am meisten aber litt die Generation, welcher mein lieber Freund Gisbert Flüggen angehörte, durch den Mangel an Schule und das einseitige Uebergewicht der „Idee" mit ihrer gelegentlichen Neigung zum Tendenziösen. Sieht man es aber auch Flüggen's Bildern an, wie wenig man damals gelernt hatte, und war er mitunter auch ein etwas sentimentalisirter Hogarth, so war er doch dafür kein Fabrikant und Spekulant, wie es viele weit „geschicktere" Leute sind, sondern ein Künstler von wirklichem Beruf, der mit Leib und Seele bei der Sache war sein Leben lang und es darum gar wohl verdient, daß König Ludwig sein Andenken geehrt hat durch den Ankauf seines letzten Werkes: „Das Vorzimmer eines Fürsten."

Nach den kunsthistorischen Anklängen dieser Introduktion dürfte nun das Allegro unseres Finale's desto wirksamer einfallen. Was ich schon seit einiger Zeit auf unserem Kunstverein mit Vergnügen beobachtete, hat die Ausstellung bestätigt. Die deutsche Genremalerei scheint zwei der gefährlichsten Krankheitsstoffe moderner Kunst ausstoßen zu wollen: Das Sentimentale und das Tendenziöse. Sie ist sehr zu ihrem Vortheile lebensfroher, harmloser, humoristischer geworden, und dabei kömmt ihr ebensowohl das Festhalten an den Vorzügen der früheren, mehr zeichnerischen Periode zu Statten, di Schärfe der Charakteristik, als anderseits der koloristische Fortschritt, welchen wir bereits dem „internationalen Ideentausch," zunächst dem Einfluß der Franzosen und dem durch ihr Beispiel wieder in Aufnahme kommenden Studium der Alten verdanken. Zum allseitigen Belege des Gesagten genügt es, auf vier Hauptwerke des Faches hinzuweisen: Enhuber's „Sommerfrischler bei Regenwetter im Gebirg," — „Die Leihbibliothek" von R. S. Zimmermann, — und dann auf L. v. Hagn's „Münchner Sonntagsvergnügen im 18. Jahrhundert" (eine ungleich glücklichere Umarbeitung des früher in Berlin ausgestellten Bildes), worin er wenigstens theilweise dem feinsten deutschen Genrebilde der Ausstellung, Karl Becker's „Aufforderung zur Tafel" sehr nahe steht. Wer sich das Treffliche und den Fortschritt in den genannten Werken so recht zu Gemüth führen will, hat damit nur Bilder zu vergleichen wie z. B. einen gewissen Düsseldorfer „Abend im Schwarzwald." Hier sind noch romantisch sentimentale Birch-Pfeiffer'sche Theaterbauern, hier ist noch die alte süßliche grundfalsche Färbelei, die spezifisch deutsche Kunstvereinsmalerei zu sehen. Besser ist Böttcher's „Sommernacht am Rhein."

Sind wir im Genre entschieden im koloristischen Fortschritt, so herrscht dagegen in der Architektur-Malerei noch die Strenge der Zeichnung vor; doch sind auch hier wie überall in Hinsicht der Farbe bessere Anschauungen im Werden. Niemand hält wohl heut zu Tage mehr das haltungslose Reflexgeflunker, in welchem Hr. v. Baier seine Nonnenromantik immer körperloser vorträgt, für schöne Farbe und gute Malerei, und darin liegt der kräftigste Beweis für die fortschreitende Bildung des Auges, so wie die Verkehrtheit jener antitraditionellen, autodidaktischen Ansichten von Malerei, welche uns so lange beherrschten, sich nicht leicht in einem grelleren Lichte darstellen läßt, als durch die beklagenswerthe Thatsache, daß gerade unsere glänzendsten Talente, Männer, welche unleugbar zu Malern geboren waren, wie A. v. Baier und Riedel in Rom, dem gröbsten Irrthum verfallen und den Zauber der Farbe in dem geradezu antikoloristischen Kreuzfeuer der buntesten Reflexe suchen konnten. Je bestechender dieser Irrthum in der Hand so begabter Künstler sich gestaltete, desto energischer muß man dagegen Einsprache erheben. „Hütet euch vor den

Reflexen," predigt unaufhörlich Jules Dupré, der Koloriſt par excellence, „hütet euch vor den Reflexen, die Beſten unter den Alten haben ſie nicht, oder ſo gemalt, daß wir ſie kaum ſehen." Und Dupré und die Alten haben unſtreitig recht. Denn das Auge eines Koloriſten, trunken von der Schönheit der Intenſität des Lichtes, und beſtändig mit vergleichendem, zuſammenfaſſendem Blick alle Verhältniſſe abwägend, erkennt den Unterſchied zwiſchen direktem und indirektem Lichte als einen ſo bedeutenden, daß ihm Reflexe wirklich wie kaum vorhanden erſcheinen.

(Schluß folgt.)

Kunſtliteratur.

Koſtümkunde, Geſchichte der Tracht und des Geräthes im Mittelalter. Von Hermann Weiß. Stuttgart, Ebner und Seubert. 1863. 8.

e. b. — Dieſes Buch erſcheint unter einem ſelbſtändigen Titel, iſt aber nach der Abſicht des Verfaſſers als eine Fortſetzung ſeiner Koſtümkunde des Alterthums zu betrachten. Es iſt den Archäologen und Kunſtfreunden bekannt, in welchem weiten Sinne Weiß das Wort Koſtüm nimmt, wornach es eigentlich die ſämmtlichen greiflichen, von Menſchenhand fabrizirten Gegenſtände umfaßt, ſo viel ihrer das Leben bedarf und ſo viel zugleich der heutige Künſtler zu kennen nöthig hat, wenn er Lebensſcenen der Vergangenheit mit hiſtoriſcher Treue darſtellen will. Die Koſtümkunde begreift demnach in ſich das Haus und den Hausrath, die Kirche und das Kirchengeräth, das Aeußere des Menſchen in Tracht und Pflege, das Handwerkszeug und was ſonſt von Geräth zum Erwerb und Unterhalt dient u. ſ. w. Wollte man über dieſe Ausdehnung der Bedeutung mit dem Verfaſſer ſtreiten — obwohl man ſagen muß, daß wir im Deutſchen das Wort Koſtüm zu enge faſſen, — ſo muß man doch zugeben, daß ein Werk, welches alle dieſe Gegenſtände zuſammenfaßt, wohl berechtigt und völlig rationell iſt. Nur würden wir dafür ſtatt des vom Verfaſſer gewählten Wortes, welches wohl hauptſächlich eine Konzeſſion an den Künſtlergebrauch iſt, lieber den Ausdruck „Kulturarchäologie" gewählt haben.

Wer von dem außerordentlichen Reichthum der Gegenſtände, die den Inhalt eines ſolchen Buches zu bilden haben, und zugleich von dem Quellenmaterial, welches die Hauptkulturvölker des Alterthums liefern, einen Begriff hat, den konnte es nicht Wunder nehmen, wenn ſich das Handbuch der Koſtümkunde des Alterthums weit über den urſprünglich beabſichtigten Umfang ausdehnte. Uns, die wir an dem Gegenſtand Intereſſe nehmen, war es nicht leid darum, ja es iſt uns des Einzelnen eher zu wenig als zu viel geſchehen.

Indeß mag es äußere Uebelſtände mit ſich geführt haben und dieſe haben den Verfaſſer bewogen, in dieſer Fortſetzung, welche das Mittelalter vom 4. bis zum 14. Jahrhundert begreifen ſoll, von dem urſprünglichen Plan abzugehen, den Bau, die Kirche und die Wohnung wegzulaſſen und ſich eigentlich auf die Kriegs- und Friedenstracht und das Geräth einzuſchränken, welches letztere noch dem erſteren gegenüber, mit Rückſicht auf die Beſtimmung des Buches für den Künſtler, eine beſcheidene Stelle eingenommen hat. Somit wird dieſes neue Buch eine Kulturarchäologie des Mittelalters, als die Kunde von allen gegenſtändlichen oder greiflichen Dingen, worin ſich das Leben der Völker in dem genannten Zeitraume manifeſtirt hat, nicht erſetzen. Ein Werk dieſer Art aber, welches die Bilder nicht zufällig zuſammenſtellt, wie es in Heſner's und Becker's Werk, oder nicht viel beſſer in dem großen Werke: „Le moyen âge etc." geſchehen iſt, ſondern welches die Gegenſtände in eine vernünftige, ſachgemäße Gliederung bringt, ſie herleitet, ihre Veränderungen, ihren Zuſammenhang mit der Kunſt und dem Leben nachweiſt, ein ſolches Buch wird allmählich für den Kulturgeſchichtſchreiber, für den Kunſtforſcher und Archäologen, für den Kunſtfreund und Künſtler ein dringendes Bedürfniß.

Dieſer Umſtand kann jedoch dem Werth des vorliegenden Buches keinen Eintrag thun. Es kommt nur darauf an, daß das, was es uns bringt, gut ſei, und hier wiſſen wir aus dem früheren Werk zur Genüge, daß die Arbeit von Weiß auf dieſem Gebiete tüchtig und zuverläſſig iſt. Auch ſcheint uns in der Art der Beſchränkung die richtige Wahl getroffen zu ſein. Wenn ſie einmal geboten war, ſo iſt es beſſer, daß ſie den Inhalt in ſeinem Umfang als in ſeinem Detail getroffen hat. Die Auslaſſung ganzer großer Partien iſt der genaueren Ausführung der übrigen zu gute gekommen. Dies war hier um ſo zweckmäßiger, als wir uns auf einem Gebiete befinden, das in ſeiner einen Hälfte weitaus weniger in Angriff genommen worden als das Alterthum, bei weitem weniger Quellenmaterial darbietet, und folglich auch bei weitem unbekannter iſt.

Zwar stellt der Verfasser vor jedem Abschnitt eine große Anzahl Schriften zusammen, welche die Völkerschaften betreffen, von denen er zu sprechen hat, aber der größte Theil von ihnen enthält wenig oder gar nichts von dem, was er für seinen speziellen Gegenstand braucht. Für den ganzen Orient, für alle Völker, welche der griechischen Kirche folgten, und für die Slaven, die der römischen angehören, mußte namentlich das bildliche Material aus sehr zerstreuten Quellen zusammengesucht werden, und am Ende ergab sich doch oft nur eine geringe Ausbeute, die kaum zu Vermuthungen oder nur zu vereinzelten festen Thatsachen führte. Die eigentliche Entwicklung, der Zusammenhang zwischen dem Vor und Nach oder mit den herrschenden Kulturvölkern kann oft nur angedeutet oder überhaupt nicht nachgewiesen werden. Selbst für das vielberedete Byzanz finden sich ebensowohl Lücken als völlig widerstreitende Meinungen, und was den Norden betrifft, so hat sich um die Ausbeute der Gräber eine so massenhafte breite und vielfach dilettantische, irreleitende und irregeleitete Literatur angehäuft, daß man den Wald vor lauter Bäumen nicht sieht.

Unter solchen Umständen ist das Verdienst des Verfassers, der sich selbst die Wege wenn nicht brechen doch ebnen mußte, nur um so höher anzuschlagen. Wir müssen seine Resultate dankbar hinnehmen, selbst wenn wir uns vielfach mit Vermuthungen begnügen müssen oder Lücken zu überspringen haben, oder gar mit ihm rechten möchten. So z. B. in Bezug auf seine Auffassung des Byzantinismus, bei welchem er die bekannte todte Starrheit für alle Zeiten festhält, während wir aus der Betrachtung der Denkmäler und der Uebereinstimmung sonstiger Kulturerscheinungen die Ueberzeugung von einer bedeutenden und lebensvollen Erhebung der byzantinischen Kunst vom 9. Jahrhundert bis zur Eroberung Konstantinopels durch die Lateiner gewonnen haben. Bisher war die durchgängige Erstarrung, die wir erst von dem genannten historischen Ereigniß an eintreten lassen möchten, so ziemlich die allgemeine Ansicht; doch haben sich in neuester Zeit schon verschiedene Stimmen dagegen erhoben. Auch in anderer Beziehung harrt die byzantinische Frage in der Kunst, zu welcher Weiß sicherlich einen schätzenswerthen Beitrag geliefert hat, eines unbefangenen und allseitig prüfenden Monographen.

In Bezug auf die Arbeit trägt die Kostümkunde des Mittelalters alle die Vorzüge, welche schon die Kostümkunde des Alterthums auszeichneten. Der Verfasser hat eine weite Literatur nebst den bildlichen Quellen fleißig und umsichtig benutzt, das Gewonnene in geschichtlichen Zusammenhang zu bringen gesucht und vermöge der eigenen klaren, künstlerischen Anschauung auch dem Leser zu klarer Anschauung gebracht. Was er als Thatsache gibt, ist auch im Allgemeinen als solche mit Zuverlässigkeit anzunehmen; wo er nur zu Vermuthungen gelangt, spricht er auch nur Vermuthungen aus. Es ist also ein Buch, welches Vertrauen erweckt und verdient, und dies gilt eben sowohl von den Illustrationen, die ihr Original mit aller Treue und Richtigkeit wieder geben, wie von dem Text. Auch in dem letzteren befolgt der Verfasser die bereits aus dem früheren Werk bekannte Weise, indem er historische Einleitungen vorausschickt, in denen er in Kürze die Schicksale des betreffenden Volkes erzählt, denen die Wandlungen in seiner Kultur zu entsprechen pflegen.

Das Buch ist zunächst für Künstler, speziell Historienmaler bestimmt, aber es wäre ungerecht, seine Brauchbarkeit darauf beschränken zu wollen. Es ist vielmehr für seinen, wie oben angegeben, beschränkten Inhalt als eine Art Archäologie zu betrachten, und empfiehlt sich als solche dem Freund der Kunst wie der Geschichte. Außerdem gewinnt es noch durch die mitgetheilten Illustrationen eine nicht geringe Bedeutung für die moderne Kunstindustrie, welche, um sich aus ihrer Geschmacklosigkeit zu erheben, gegenwärtig genöthigt und auch bereits im Begriff ist, bei den alten Stylen in die Schule zu gehen.

Was uns bis jetzt von dem Werke vorliegt, der erste Abschnitt und des zweiten erste Abtheilung, umfaßt die Byzantiner, die Neuperser und Araber, die slavischen und die skandinavischen Völkerschaften. Der christliche Westen, mit welchem der Verfasser auf ein bei weitem ausgiebigeres und auch mehr ausgearbeitetes Material stößt, ist erst begonnen. Wir werden seiner Zeit darüber weiteren Bericht erstatten.

Korrespondenz-Nachrichten.

b.— **Karlsruhe.** (Brunnen-Modelle von Steinhäuser.) Wie die „Recensionen" bereits angezeigt haben, steht unserer jungen Kunstschule ein wichtiger Zuwachs bevor. Fr. Steinhäuser von Bremen, dessen Thätigkeit lange Zeit Rom angehört hat, ist berufen worden, in Karlsruhe den Mittelpunkt einer Bildhauerschule zu schaffen. Der feinsinnige, reichbegabte Künstler wird auf diese Weise seinem Vaterlande unmittelbarer nützen können, als bisher, und wir dürfen uns von dieser Rückkehr in die Heimath auch für seine eigene

Thätigkeit schöne Erfolge versprechen. Schon während des verflossenen Sommers hat er einen längeren Aufenthalt in Karlsruhe genommen und dort die Skizzen zu zwei öffentlichen Brunnen entworfen, in deren Bildwerken er Scenen aus zweien unsrer klassischen Dichtungen zur Darstellung bringt. Auf dem einen schreitet eine blühende Jünglingsgestalt dahin, an der Hand eine magdliche Jungfrau führend, die mit zögernder Schüchternheit ihm folgt. Wir können keinen Augenblick daran zweifeln, daß es Hermann ist, der seine geliebte Dorothea, die kaum gefundene, dem heimathlichen Dache zuführt. Der einfach schöne Geist dieser unvergleichlichen Idylle weht mit friedlichem Zauber uns aus dieser Schöpfung an. Die andre Komposition entlehnt ihren Stoff der Göthe'schen „Iphigenia". Es ist der Moment gewählt, der in Orests und Pylades' Wechselreden, im ersten Auftritt des zweiten Aktes, so plastisch klar gezeichnet ist: wie beide Heldenjünglinge in traulicher Abendstunde beisammen sitzen, —

„und künftige Thaten drangen wie die Sterne
Rings um uns her unzählig aus der Nacht";

die beiden herrlichen Gestalten, in begeistertem Reden und gespanntem Lauschen verbunden, bilden eine Gruppe, deren klassische Schönheit an der ländlichen Einfachheit jener anderen einen anziehenden Gegensatz findet. Um auch die Rückseite lebendig zu gliedern, sieht man dort einen erlegten Löwen als Zeugniß rüstiger Jugendkraft ausgestreckt, während bei Hermann und Dorothea die Rückseite durch das schön stylisirte, durch die Lokalität angezeigte Wappenthier des Greifen geschmückt ist. In jeder Hinsicht halten wir es für eine glückliche Idee, öffentliche Brunnen mit Gestalten zu zieren, die aus dem edelsten Schatze unsrer nationalen Dichtung geschöpft sind. Monumente, die in solchem Sinn errichtet werden, stehen in innigem Verbande mit unsrem besten Leben und müssen daher auch befruchtend, erhebend und bildend auf unser Volk zurückwirken.

Kleine Chronik.

—e. **Alois Brunner †.** Am 21. Aug. starb in Luzern der Holzschneider und Zeichner Alois Brunner, dessen Name um so mehr der Erwähnung werth ist, als bis jetzt kein Künstlerlexikon ihn aufgeführt hat. Brunner war in architektonischen Darstellungen so ausgezeichnet, daß sein Tod ein wahrer Verlust zu nennen ist. Seine Auffassung war von liebevollster Treue, seine Darstellung stets sauber, korrekt und von kräftiger Wirkung bei größter Zartheit der Details. Man merkt bei seinen Holzstichen sogleich den Künstler, der ein volles Verständniß der darzustellenden Formenwelt mitbringt, eine Eigenschaft, die bekanntlich bei dem größtentheils mechanischen Betriebe des Holzschnittes in Deutschland zu den seltenen Ausnahmen zählt. Wie selten findet man bei uns Holzschneider, die im Stande wären, selbst auf den Stock zu zeichnen! Bei Brunner beruhte der besondere Werth der Darstellungen darauf, daß er sie mit eigener kunstverständiger Hand auf den Stock zeichnete. Manche der besten architektonischen Abbildungen in Faber's „Konversationslexikon für bildende Kunst", in Lübke's „Geschichte der Architektur" in C. von Lützow's „Meisterwerken der Kirchenbaukunst" rühren von Brunner her, der in seiner stillt bescheidenen Weise nicht einmal seinen Namen darauf anzubringen pflegte, oder denselben, nach Art manches alten Meisters, an verborgenem Orte zu verstecken liebte. Seit Jahren von einem Brustleiden heimgesucht, mochte der fleißige Künstler doch von der Arbeit, die ihm Herzenssache war, nicht ablassen, so gefährlich für seinen Zustand gerade diese Art der Thätigkeit sein mußte. Bis kurz vor seinem Tode nahm er noch seiner Kunst mit Liebe wahr. Möge sein Andenken nicht vergessen sein!

Lokales.

Der österreichische Kunstverein veranstaltet am 11. d. M. seine diesjährige Verlosung und hat während der letztverflossenen Wochen die Kunstwerke, welche die Gewinner zu erwarten haben, in seinen Räumen ausgestellt. Die Leser wissen aus unserem Aufsatz in der Decembe-Nummer vorigen Jahres, was die „Recensionen", und wir glauben viele unparteiisch denkende Kunstfreunde Wien's mit ihnen, von der Haltung dieses löblichen Vereines denken. Die vorliegende Gewinnst-Ausstellung beweist nur zu deutlich, daß der Verein sich auch in diesem Jahre nicht geändert, wenigstens nicht gebessert hat. Er ist kein Verein zur Beförderung der Kunst, sondern zur Unterstützung brodloser, und in der Regel mittelmäßiger Künstler. So darf es nicht Wunder nehmen, wenn auch bei seinen angekauften Gegenständen die Mittelmäßigkeit vorherrscht, wenn auch hier an guten Sachen, welche den Namen Kunstwerke verdienen, sich nur eine verschwindend kleine Anzahl findet, wenn dagegen selbst wirklich schlechtes Zeug durchaus nicht ferngeblieben ist. Daß von den beiläufig 13,000 Gulden, welche nach dem Verzeichniß bis jetzt ausgegeben sind, den höheren Gattungen der Plastik und Malerei nichts zu Gute kam, versteht sich ohnehin von selbst. An größeren Figurenbildern finden sich nur einige Studienköpfe, worunter der von G. Gaul noch immer der beste ist. Im Uebrigen dominiren Genre und Landschaft; ersteres hat in A Seel einen ganz tüchtigen Vertreter aufzuweisen, während alle Uebrigen, auch Friedländer mit seinen recht affektirten „Politikern in der Werkstätte", sich nicht über das gewöhnliche Kunstvereinsniveau erheben; am anständigsten wird noch die Landschaft repräsentirt, u. A. durch L. Halauska und Morten-Müller. Von den kleineren Sachen heben wir die Gauermann'schen Studien, die Stiche von Barthelmeß, R. Stang und Ballin, so wie die recht flott aber etwas oberflächlich gemachten Militär-Statuetten von Schrödl hervor. Zu den beiden Prämien, welche bekanntlich allen Mitgliedern als Belohnung für ihre Geduld gratis zuertheilt werden, gratuliren wir bestens.

Briefkasten. 31. Oktober—6. November: F. H. hier: Nächstes Mal. — W. L. in Zürich: Theilweise benützt; das Andere in folgender Nr. — A T in München: Benützt. — r. in Innsbruck: Erhalten — D. in Regensburg: Beantwortet

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 16. Zweiter Jahrgang.

Recensionen
und Mittheilungen über
bildende Kunst.

Wien 14. November 1863.

Unter besonderer Mitwirkung von
R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr. 2 fl. 25 kr. 4 fl 50 kr Ausland 1¼, 2½, 5 fl. Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: G. Jägermeyer & Co., Graben, 14 Man abonnirt daselbst durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Ein neuer Rubens in Göttingen. — Die bildenden Künste in Hamburg (Schluß) — Kunstliteratur (Zwei artistische Journale). — Korrespondenz-Nachrichten (Innsbruck, Leipzig). — Kleine Chronik. — Lokales.

Ein neuer Rubens in Göttingen.

Von **F. W. Unger.**

Die Gemäldegalerie der Göttinger Universität hat einen höchst schätzbaren Zuwachs erhalten durch das Vermächtniß des weil. Geheimen Hofraths Richard Harnier in Kassel, der mit einer seltenen Hochherzigkeit seinem Schatze von sieben Gemälden berühmter Meister eine solche Bestimmung gegeben hat, daß wenigstens die fünf bedeutendsten derselben künftig in öffentlichen Sammlungen dem kunstliebenden Publikum zugänglich sein werden. Das Gemälde, welches er unserer Universität in dankbarer Erinnerung an seine Studienzeit vermacht hat, ist ein Porträt von Rubens und einem seiner Söhne, von Rubens selbst gemalt. Der Vater sitzt im spanischen Kostüm, den breitkrämpigen Hut auf dem Kopfe, im Lehnstuhle in einer offenen Halle; die linke Hand ruht auf der Stuhllehne, die rechte auf dem Knie, das der Mantel bedeckt. Sinnend, ja wie es scheint sorgenvoll senkt er das Haupt. Neben ihm steht der etwa achtjährige Knabe, sein nicht eben schönes, aber frisches und lebenvolles Gesicht zu dem Vater erhebend, während seine beiden Händchen die Rechte des letzteren umfassen, als ob er ihm irgend einen kindlichen Wunsch an's Herz legen wolle, ohne in seiner Unbefangenheit auf die ernste Stimmung desselben Rücksicht zu nehmen. Die Komposition ist vortrefflich und eben so die Ausführung, die in dem Kopfe des Rubens an die besten Bildnisse desselben erinnert, an dem Kopfe des Knaben und den Händen aber mehr der späteren flüchtigeren Weise desselben gleich kommt.

Nimmt man an, daß der Knabe sein ältester Sohn aus der ersten Ehe ist, so muß das Bild um das Jahr 1618 gemalt sein, womit auch das Alter der Hauptfigur zu stimmen scheint.

Nach einer freundlichen Mittheilung des Hrn. Waagen in Berlin, befindet sich ein gleiches Bild in der Galerie des Grafen Sergey Stroganoff in St. Petersburg, deren Begründer, Graf A. Stroganoff, dasselbe zur Zeit der Kaiserin Katharina II. in Paris gekauft hat. Ein kleiner Kupferstich nach diesem Bilde ist dem im Jahre 1835 gedruckten Kataloge der Galerie beigegeben, und durch die Freundlichkeit des Hrn. Waagen besitze ich eine Durchzeichnung von diesem Stiche, welche ich mit unserem Bilde vergleichen konnte.

Es liegt nun die Frage nahe, ob eins der beiden Bilder Kopie, oder ob vielleicht beide Originale sind. Es wird schwierig sein, hierüber eine entscheidende Ansicht zu gewinnen, ohne beide Bilder vergleichen zu können. Hr. Waagen hat unbedenklich das Petersburger Bild für ein Original genommen und zählt dasselbe „in jedem Betracht zu den schönsten ihm von Rubens bekannten Portraiten." Auch unser Bild trägt ganz den Stempel der eigenthümlichen Art dieses Meisters, und ich glaube behaupten zu können, daß, wenn dasselbe nicht Original sein sollte, es nur in der Schule unter dem unmittelbaren Einflusse des Rubens entstanden sein könne.

Bei dieser Sachlage wäre es von Wichtigkeit, über die frühere Geschichte unseres Bildes etwas zu erfahren;

indessen sind meine Bemühungen in dieser Beziehung bisher fruchtlos geblieben. Es ist nur eine Vermuthung, daß dasselbe durch den bekannten Kunsthändler Lassalle in der westphälischen Zeit nach Kassel gebracht sein könne.

Um so bemerkenswerther sind gewisse äußerliche Verschiedenheiten, welche sich bei einer Vergleichung unseres Bildes mit der erwähnten Durchzeichnung ergeben. Unser Bild ist nämlich an den Rändern mehrfach geflickt, ohne daß jedoch dadurch dem Bilde selbst erheblicher Eintrag geschähe. Man sieht, es ist in früherer Zeit einmal unaufgespannt gewesen, und dadurch an den Rändern beschädigt worden. Später hat man es über einer neuen Leinwand befestigt, und die beschädigten Stellen ergänzt. Dabei ist vielleicht ein Theil des Hintergrundes übermalt. Dagegen scheinen die Köpfe und Hände von der Hand des Restaurators unberührt geblieben zu sein.

Nun ist das Petersburger Bild etwas kleiner, als das unsrige. Die Leinwand hat 4 Fuß $1\frac{1}{2}$ Zoll Höhe und 3 Fuß $\frac{1}{2}$ Zoll Breite, während unser Bild in beiden Dimensionen einige Zoll mehr mißt. Dies beruht nicht bloß auf einer Verschiedenheit des Maßstabes; denn die Durchzeichnung zeigt, daß unser Bild mindestens auf der linken Seite mehr enthält als das Petersburger. Die Schnur, welche den rothen Vorhang in die Höhe hält, beginnt bei dem letzteren hart an der oberen Ecke, bei dem unsrigen aber etwa 2 Zoll weiter seitwärts. Ferner ist der rechte Aermel am Oberarm des Knaben auf der Durchzeichnung durch den Rand durchschnitten, auf unserem Bilde dagegen vollständig. Es ist aber gerade der Theil des Aermels, welcher auf dem Petersburger Bilde fehlt, auf dem unsrigen ergänzt. Er ist jedoch nicht etwa willkürlich hinzugefügt; denn andere bedeutende Partien derselben Seite sind ursprünglich und nicht geflickt; namentlich ist dies der Fall mit dem obern Theile des Randes, welcher über die vorhin erwähnte Schnur hinausreicht.

Dieses Sachverhältniß läßt sich kaum anders erklären, als durch die Annahme, daß das Petersburger Bild nach dem unsrigen kopirt sei, zu einer Zeit, als das letztere noch nicht restaurirt und vielleicht seiner Beschädigungen wegen mit umgeschlagenen Rändern auf einen etwas kleineren Rahmen aufgezogen war. Es ist ganz undenkbar, daß eine Kopie der Komposition noch 2 Zoll am Rande hinzusetzen sollte, und es wäre einer der sonderbarsten Zufälle, wenn dem einen Originalbilde an einer Seite gerade so viel ursprünglich fehlen sollte, als dem andern durch Beschädigung verloren gegangen ist. Dagegen ist es sehr erklärlich, wenn die Kopie das fehlen läßt, was sie in dem Originale nicht vor Augen hatte. Diese Umstände scheinen also in hohem Grade die Ansicht zu unterstützen, daß dies Petersburger Bild eine Kopie von dem unsrigen sei. Eine weitere Aufklärung über das Verhältniß der beiden Bilder zu einander wäre sehr erwünscht. In jedem Falle hat aber unsere Galerie durch das Harnier'sche Vermächtniß einen Zuwachs erhalten, der zu ihren schönsten Zierden gehört.

Die bildenden Künste in Hamburg

Von **G. F. Waagen.**

(Schluß.)

Eine der werthvollsten Sammlungen moderner Bilder hat Herr Adolf Sillem. Aus der deutschen Schule finde ich besonders zu bemerken:

L. Knaus. Ein, ein Wickelkind wartender, Schusterjunge läßt sich durch das wüthende Schreien desselben keinen Augenblick in dem Genuß eines grünen Apfels stören, in welchen er voller Gier einbeißt; der Humor ist hier ebenso ergötzlich, als die Farbe wahr und warm, die freie, Alles bequem ausdrückende Behandlung meisterlich.

Lessing. Eine zu dessen besten Bildern gehörige Harzlandschaft.

Andreas Achenbach. Eine norwegische Landschaft; sehr charakteristisch aufgefaßt und auch zu seinen im Einzelnen durchgeführten Bildern gehörig.

Oswald Achenbach. Ein aufziehendes Gewitter in der Campagna; unter die schönsten Bilder dieses so ungleichen Meisters zählend.

Tidemand. Eine lesende Alte; sehr ansprechend im Gefühl.

Ich schließe hier ein ausgezeichnetes Bild von Calame, eine Ansicht des Brienzer See's, an.

Aus der belgischen und holländischen Schule sind besonders ausgezeichnet:

Gallait. Der Maler Murillo und eine Bettlerfamilie; durch große, treffliche Charakteristik, kräftige Farbe und geistreiche Behandlung zu dessen gewählten Werken gehörig.

Madou. Eine Wahrsagerin; von sehr glücklichem Humor.

Leys und der Hove. Der Philosoph in seinem Zimmer; von sehr kräftiger Wirkung.

J. Stevens. Eine Katze auf einem Stuhl, welche einem großen Hunde am Fuße desselben gegenüber eine kampfrüstige Stellung annimmt. Dieses, mir schon von der Ausstellung in Paris von 1855 her bekannte, Bild ist von ungemeiner Lebendigkeit und großer Kraft in der Wirkung.

Schelfhout. Eine seiner vorzüglichsten Winterlandschaften.

F. Bossuet. Die Ronda; ein ausgezeichnetes Exemplar seiner so beliebten spanischen Architekturen.

Auch die französische Schule geht nicht leer aus. „Rafael und die Fornarina" von Beauron ist ein Bild von edlen Formen und feinem Gefühl, wenn schon in der Farbe etwas unscheinbar. Zwei Seligkeiten aus der Bergpredigt von Sandelle sind von feiner und edler Empfindung.

Herr E. L. Behrens zeigt in der mäßigen Zahl seiner Bilder einen gewählten Geschmack:

L. Knaus. 1. Eine andere Variation des, um das Schreien des von ihm gewarteten Wickelkindes, unbekümmerten Jungen. Hier sind es die trefflichen Spielkarten, welche ihn, indem er mit triumphirender Freudigkeit auf seinen Gegner, einen in ein sehr ernstes, aber hoffnungsloses Studium seiner Karten versenkten, kleineren, ihm gegenübersitzenden Knaben blickt, gänzlich von seinem Schutzbefohlenen abziehen. Auch hier ist die Auffassung ebenso lebendig, als humoristisch, die Haltung und Farbe trefflich, die Ausführung geistreich. 2. Ein schönes Studium eines Mädchenkopfes von schalkhaftem Ausdruck und vortrefflicher Farbe.

Vautiers. Kinder bei der Mittagssuppe; hat in vollem Maße die Feinheit und Naivetät dieses liebenswürdigen Talentes.

Lessing. Eine Morgenlandschaft; athmet unvergleichlich die Stimmung dieser Tageszeit.

Gustav Spangenberg. Eine Osteria in Piemont; gut beobachtet und von großer Wahrheit in der fleißigen Ausführung.

Steffeck. Ein Hund vor dem Ofen; von der gewöhnlichen Meisterschaft dieses Malers.

Willems. Ein lesendes Mädchen; ein recht gefälliges Bild dieses so sehr überschätzten Malers.

B. C. Koekkoek. Eine treffliche Landschaft dieses so ungleichen Meisters.

E. Verboeckhoven. Ponies auf der Weide und Federvieh; zwei Bilder, welche ich vielen seiner geleckten Schafe bei weitem vorziehe.

C. Troyon. Vieh auf der Weide; ein fleißiges und ansprechendes Bild dieses öfter so dekorativen Künstlers.

Die Mehrzahl der sehr stattlichen und gewählten Bilder des Herrn A. P. Schuldt sind sehr vortheilhaft in einem reich dekorirten Raum mit Oberlicht aufgestellt.

Hier hatte ich zum ersten Male Gelegenheit, das sehr bedeutende Talent Ferdinand Heilbuth's in größeren Bildern kennen zu lernen. Dasselbe gehört der Sphäre an, welche die Franzosen: „le genre historique" nennen. Vorgänge der Vergangenheit wie der Gegenwart, aus dem Kreise der vornehmen und gebildeten Klassen künstlerisch zu vergegenwärtigen, ist dieser Künstler besonders reich von der Natur begabt. Zu einer sehr feinen und scharfen Beobachtungsgabe kommt bei ihm ein lebhafter Sinn für Schönheit der Form und Grazie der Bewegung, ein edles Gefühl für die verschiedenen Stimmungen der Seele, endlich eine stylgemäße und doch freie Anordnung und eine gute Gesammthaltung. Nicht in ähnlichem Maße ist er von Seiten des Farbensinns begünstigt, welcher im Ganzen öfter mehr Kraft im Einzelnen, besonders im Fleisch, mehr Wahrheit wünschen läßt: 1. „Ulrich von Hutten wird auf Geheiß und in Gegenwart des Kaisers Maximilian I. zu Augsburg von seiner Braut, aus der edlen Familie Peutinger, als Dichter gekrönt." Alle jene guten Eigenschaften finden sich in dieser reichen Komposition von ansehnlichem Umfange in vollem Maße wieder. Besonders hoch ist dem Künstler die Mannigfaltigkeit der Individualisirung einer so großen Zahl von Personen anzurechnen. In dem Kaiser hat er sehr glücklich dessen bekanntes Porträt benutzt; der jungfräuliche Liebreiz in der Braut ist ihm ganz besonders gelungen. 2. „Torquato Tasso mit seinem Gedicht vor den beiden Leonoren und dem Herzog Alfons." Von den vielen Darstellungen dieses Vorgangs, welche mir zu Gesicht gekommen, scheint mir dieser durch den Adel und die Feinheit der Köpfe und des Ausdrucks, durch die Eleganz der Erscheinung diesen Persönlichkeiten, wie sie uns Göthe vorgeführt hat, am meisten zu entsprechen.

Ferner sind hier noch als beachtenswerth hervorzuheben:

Max Schmidt. Zwei ziemlich große, überhöhte Landschaften mit reichem Baumwerk, von denen die eine zu den schönsten dieses talentvollen Meisters gehört.

Calame. Eine Alpenansicht von mittlerer Größe; ein ausgezeichnetes Werk.

Troyon. Eine Weide, worauf drei Stück höchst vorzüglich gemaltes Rindvieh. Ein verkürzter Reiter unterbricht indeß nicht in glücklicher Weise die Linien.

Otto Spekter. 1. Die Pferde und Hunde des Besitzers; von großer Wahrheit und sehr fleißiger Ausführung. 2. Ein treffliches Hundeportrait.

Melbye. 1. Die von vielen Schiffen belebte Rhede von Kopenhagen; durch Umfang, Feinheit der Haltung, Wahrheit des Wassers und meisterliche Behandlung das mir von diesem rühmlich bekannten dänischen Seemaler vorgekommene Hauptbild. 2. Die Rhede von Constantinopel; sowohl durch den Gegenstand, als durch die Art der Darstellung jedenfalls sehr anziehend.

Auch von dem mir von der Pariser Ausstellung von 1855 her vortheilhaft bekannten Porträtmaler Gertner in Kopenhagen ist hier das Bildniß des Hrn. Schuldt und ein anderes männliches Porträt vorhanden, welche sich durch Auffassung, eine sehr kräftige

Farbe und einen breiten, markigen Vortrag ungemein auszeichnen.

Aus der belgischen Schule fand ich zwei hübsche Genrebilder von A. Stevens und Willems, aus der holländischen eine sehr ausgezeichnete Landschaft von B. C. Koekkoek vor.

Unter den Bildern im Besitz des Hrn. Johannes Wesselhoeft zogen vor allen drei von Heilbuth meine Aufmerksamkeit auf sich. 1. Zwei Kardinäle, welche sich, von vier Bedienten begleitet, bei einem Spaziergange auf dem Monte Pincio begrüßen. Diesem an sich unbedeutenden Vorgange hat der Künstler durch die Feinheit, womit er im Gebahren und im ganzen Aussehen, in dem einen einen Mann von vornehmer, in dem andern einen Mann von geringer Abkunft dar gestellt, ein lebhafteres Interesse zu verleihen gewußt. Hiezu kommt außerdem noch die klare und frische Stimmung des Ganzen, die meisterliche Ausführung des Einzelnen. 2. „Das Geständniß." Ein liebendes Paar bei welchem sich in dem Kopf des Mädchens jener Seelenzustand mit großer Feinheit malt. 3. „Zwei Mönche im Gespräch." Eben so lebendig und wahr in der Haltung und Farbe, übt dieses Bildchen einen eigenen Reiz aus.

Von sonstigen Sammlungen moderner Bilder verdienen noch vornehmlich folgende eine nähere Beachtung: Fr. Senator Jänisch, Hr. Gottlieb Jänisch, Hr. Robert M. Slomann jun., Hr. Jauch, Hr. Rogge, Hr. Franz G. Stammann, Hr. Syndikus Merk, Hr. Senator Ed. Johns, Hr. Generalkonsul Pontopidan, Fr M. Oppenheim, Hr. Konsul Vorwerk, Hr. Martin Hertz, Hr. Boyes, Hr. Dr. Schleiden, Hr. Dr. H. Sieveking, Hr. Gustav Cohn, Fr. Elisabeth Wolff.

Außer den schon oben genannten Malern sind in diesen Sammlungen noch folgende besonders namhafte Künstler vertreten. Aus der Münchner Schule: Weller, Voltz, Rottmann, die Zimmermann, Bürkel, die Adam's, Zwengauer. Aus der Düsseldorfer Schule: Sohn, Camphausen, C. Hübner, Fr. M. Wiegmann, Leu. Aus der Berliner Schule: W. Meyerheim, Meyer von Bremen, Becker, Kraus, Heyden, Elsasser, Hoguet, Hildebrant, Eschke, Cartel, Herrmann. Aus der Wiener Schule: Marko. Daß sowohl die schon genannten, in Hamburg geborenen oder wenigstens dort gebildeten Maler, als die folgenden: Gurlitt, die Brüder Lehmann, die drei Brüder Gensler, Nerly, Kindermann mehr oder minder reich vertreten sind, versteht sich von selbst. Aus der belgischen Schule finden sich: Robbe und die beiden Tschaggennis, aus der holländischen: Maes und van Scheudel, aus der französischen endlich Horace Vernet, Eugen Delacroix, Meissonier und Coulon vor.

Wie ansehnlich aber die Zahl der Bilder von allen bisher genannten und verschiedenen andern Malern in Hamburg ist, beweist der Umstand, daß in einer, im Frühjahr dieses Jahres veranstalteten Ausstellung von modernen Bildern, nicht weniger als 884 Nummern vorhanden waren. Und hiebei ist zu bedenken, daß jeder Besitzer von Bildern doch immer nur eine Auswahl aus seinem Bestande beigesteuert hatte.

Zu meiner großen Freude habe ich mich endlich überzeugt, daß die Begeisterung für Schiller auch in Hamburg, und zwar durch einen dort geborenen Bildhauer, einen höchst würdigen künstlerischen Ausdruck finden wird. In der That drückt das Modell der Bronzestatue in der Werkstatt des Hrn. Lippelt, welches ihn, in übrigens nur wenig bewegter Stellung, begeistert emporschauend und zwar in der Tracht seiner Zeit darstellt, das eigenthümliche Wesen des großen Dichters glücklicher aus, als ich dieses bisher in den mir bekannt gewordenen Statuen desselben gefunden habe. Dabei erkennt man in der Weise, wie eine ungünstige Tracht mit den Stylgesetzen der Plastik ausgeglichen ist, ein glückliches Studium der meisterhaften Statue Lessings von Rietschel, und ist die Statue in allen Theilen mit ebenso vielem Verständniß als sichtbarer Liebe ausgeführt. Auch die Statuen der dramatischen und der lyrischen Poesie, sowie der Geschichte und der Philosophie, welche sehr zweckmäßig die vier Ecken des Piedestals schmücken sollen, und mit deren Ausführung der Künstler jetzt beschäftigt ist, versprechen sehr ausgezeichnet zu werden.

Ich kann es mir schließlich nicht versagen, auch meine Freude über eine ebenfalls von Lippelt herrührende, bisher nur im Gypsmodell vorhandene Statue des todten Adonis, welcher von der Venus beklagt wird, auszudrücken. Namentlich gehört der nach einem schönen jugendlichen Modell in Rom ausgeführte Körper des Adonis, von einem ansprechenden Motiv, zu den mit dem feinsten Gefühl durchgebildeten Skulpturen, welche ich von moderner Kunst kenne. Möchte es dem trefflichen Künstler, dessen feine und liebenswürdige Persönlichkeit ganz seinen Werken entspricht, bei leider zarter Gesundheit nicht blos ver-

gönnt sein, jenes hoffentlich einst vor der Kunsthalle prangende Denkmal Schillers zu vollenden, sondern auch, in Folge des Auftrages eines Kunstfreundes in Hamburg, jenen schönen Körper seines Adonis in dem edlen und dauernden Material des Marmors auszuführen!

Kunstliteratur.

1. The fine arts quarterly review. No. I. London, 1863.
2. Gazette des beaux arts. Tome XV. Paris 1863. La chronique des arts et de la curiosité. No. 1—38. Paris, 1863.

Besprochen von **Anton Springer.**

Wir stellen das erste Heft einer neuen englischen Kunstzeitung mit dem jüngsten Bande der bereits seit mehreren Jahren in artistischen Kreisen eingebürgerten „Gazette“ unter einem Titel zusammen, nicht so sehr, um das eine Unternehmen mit dem andern zu vergleichen, mögen auch immerhin manche verwandte Züge zwischen beiden sich nachweisen lassen: hier und dort bemerkt man nämlich den gleichen guten Willen, sich zur Höhe philosophischer Betrachtung zu erheben, sowie ein bedenkliches Zurückbleiben der Kraft hinter dem Willen; hier und dort wird die antike Kunst nach veralteten, in Deutschland längst beseitigten Grundsätzen behandelt, und um auch die gemeinsamen Lichtseiten hervorzuheben: in der Pariser wie in der Londoner Zeitschrift werden die Werke der Kleinkunst und des Kunsthandels mit derselben Liebe besprochen wie monumentale Schöpfungen, dem Kupferstichfache, das man in Deutschland noch immer nur den speziellen Kennern und Liebhabern zum Studium überläßt, die größte Aufmerksamkeit geschenkt und auch die äußere Geschichte der Künstler und ihrer Werke gründlich erörtert. Diese und andere gemeinsame Eigenschaften treten in unseren Augen zurück gegen den Kontrast, welchen die französische wie die englische Zeitschrift gegenüber den deutschen künstlerischen Journalen darbieten. Der Erfolg der Pariser „Gazette“ zeigt, daß es auf diesem Gebiete wohl möglich sei, wissenschaftlichen Ernst mit einer nicht nur eleganten, sondern wahrhaft künstlerischen Ausstattung zu verbinden. Das Erscheinen der Londoner Kunstrevue deutet an, daß man auch in England an diese Möglichkeit glaube; in Deutschland allein, trotz aller Blüthe kunsthistorischer Studien, trotz der unläugbaren Ueberlegenheit in ästhetischen Anschauungen, hat man schon längst die Hoffnung aufgegeben, ein wissenschaftlich gediegenes und dabei auch reich illustrirtes Kunstjournal auf die Dauer erhalten zu können. Die Illustration ist aber in jeder Schrift, welche von künstlerischen Dingen handelt, keineswegs ein bloß äußerlicher Schmuck, sondern der nützliche Begleiter, die nothwendige Ergänzung des Wortes. Besäßen wir in Deutschland die löbliche Gewohnheit, wenn wir von einem Bildwerke sprechen, dasselbe auch als Bild, zunächst für die Anschauung bestimmt, aufzufassen, ließen wir uns bei unserem künstlerischen Urtheile stets durch die unmittelbare Wahrnehmung binden, so hätten wir vielleicht schon das arge Vorurtheil besiegt, gegen welches wir namentlich bei den sogenannten Gebildeten noch immer ankämpfen müssen, die falsche Meinung nämlich, daß es bei einem Kunstwerke mehr auf den Reichthum des Inhalts als auf die Vollendung der Form ankomme, und die letztere eigentlich gleichgiltig sei, wenn nur das Bild mannigfache und tiefe Gedanken anrege. Das Blendwerk unserer philosophirenden Kritik würde vor den Augen des Lesers bald zerreißen, wenn dieser gleichzeitig auch ein Beschauer, und der Kritiker gezwungen wäre, während er von der Allgewalt des Inhalts schreibt, seinen Blick unverweilt auf die Illustration zu richten. Unsere abstrakte Kunstanschauung geht mit der abstrakten Methode, über Kunstwerke zu berichten, Hand in Hand. Wir heißen daher die neue englische Zeitschrift, welche den rechten Weg einzuschlagen verspricht, die nothwendige Verbindung des Wortes mit der Illustration anerkennt, herzlich willkommen, wir glauben sogar, daß sie dem französischen Journal sehr bald den Rang ablaufen dürfte.

Die Pariser Gazette läßt sich bei der Wahl der Illustrationen wie der Artikel häufig von leidigen Koterierücksichten leiten, verschwendet ihren Raum häufig an Künstler und Kunstwerke, die vielleicht im Augenblick in der Mode sind, nach wenigen Jahren aber gewiß vergessen sein werden; die Londoner Kunstrevue, von dem Kustos des Windsor-Kabinets, W. Woodward redigirt, ist minder kokett in der Ausstattung aber auch weniger kameradschaftlich im Ton gehalten; sie kennt und achtet neben dem englischen Kunstreiche auch die übrige Kunstwelt, während die Gazette über den Pariser Horizont kaum hinausreicht.

Gleich der Eingangsartikel der Revue: „Die englische Malerei im Jahre 1862“, von dem bekannten Künstlerbiographen und Vaudevilledichter Tom Taylor verfaßt, zeichnet sich durch eine große Unbefangenheit und ein klares Urtheil aus. Mit Taylor's Würdigung der neueren

deutschen Kunst, welche von einer falschen Ansicht des Idealismus ausging, viele Triumphe des gelehrten Verstandes, aber wenige des Pinsels feierte, und ihre Entwicklung mit der Erkenntniß schließt, mit welcher sie eigentlich hätte beginnen sollen, daß der Maler auch müsse malen können, werden wohl auch wir uns einverstanden erklären, und ebenso die Kritik billigen, welche er gegenüber der französischen Malerschule übt. Die Traditionen der Akademie in der Villa Mediei, die Schulmeinungen überhaupt, haben hier einen viel größeren Einfluß, als man gewöhnlich meint, und führen in den meisten Fällen zu einem kühlen Eklektizismus, der sich auf die Länge auch durch das gewandteste savoir faire nicht verbergen läßt. Nicht auf dem Kontinente, wo die Allgewalt des Staates längst anerkannt ist, desto mehr aber in England, wo jede Einmischung der Regierung in die höheren Kulturangelegenheiten auf eine tief wurzelnde Abneigung stößt, werden Taylor's Anschauungen über das rechte Ziel und den nothwendigen Entwicklungsgang der englischen Kunst dem heftigsten Widerstand begegnen. Die englische Malerei, darin stimmt Taylor mit der deutschen Kritik überein, wird von dem entgegengesetzten Uebel heimgesucht, an welchem die kontinentale Kunst leidet. Sie entbehrt jeglicher festen Tradition; das zufällige, oft launenhafte Belieben des einzelnen Künstlers kennt keine Schranke, kein Gesetz; jeder Maler fängt gleichsam für sich selbst eine neue Kunstperiode an, ist sich selbst die einzige Autorität und verfällt aus lauter Furcht vor Abhängigkeit in die sonderbarsten subjektiven Manieren. Wir erinnern nur an Turner's spätere Malweise, an die Prärafaeliten und Ruskin's wilde Kunsttheorien. Der Umstand, daß die Kunstpflege in England ausschließlich von Privaten geübt wird, die Wechselfälle des Kunstmarktes die ganze Produktion beherrschen, trägt wesentlich zu der wuchernden Verbreitung des schrankenlosen „Individualismus" bei. Taylor sieht nun keine andere Rettung, als die fleißigere Pflege der monumentalen Malerei und eine mehr unmittelbare Einwirkung des Staates auf die künstlerische Thätigkeit, durch welche allein die Kunst von dem industriellen Beigeschmack, der an ihr klebt, befreit und in das künstlerische Treiben überhaupt eine größere Einheit, ein mächtiger Aufschwung gebracht werden könne. Wir sind grundsätzlich mit Taylor's Ansicht einverstanden und hoffen nur, daß die erwarteten guten Folgen der staatlichen Einwirkung sich nicht in die schlimmen Nachwehen eines „circumlocution office" verwandeln mögen.

Für die übrigen Artikel des vorliegenden Heftes gewährte die noch immer nicht hinreichend gewürdigte Wirksamkeit des Prinzen Albert, seine Bemühungen, das ausreichende Material für eine wahre Entwicklungsgeschichte der Malerei herbeizuschaffen, so wie die Sammlungen des Kensingtonmuseums den reichsten Stoff. Ruland und Becker berichten über die Rafael-Sammlungen des Prinzen Albert, Woodward erzählt von den Entdeckungen, die er bei einer Neuordnung der Handzeichnungen in der Windsorsammlung gemacht. Er fand auch die Rückseiten einzelner Blätter mit Zeichnungen versehen, u. A. auf der Rückseite einer Rafaelischen Studie zum Parnaß dieselbe Dantefigur (ohne Kopf), welche (mit dem Kopfe) die Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien bewahrt. Die gleichmäßige Ausführung und vollständige Idee des Wiener und Windsorer Blattes macht es nicht wahrscheinlich, daß wir es hier mit dem ersten Entwurf, dort mit der mehr entwickelten Skizze zu thun haben, sondern erregt die Vermuthung, daß das eine Blatt von dem anderen kopirt sei. — Digby Wyatt gibt die Geschichte des Leihmuseums in Kensington, Triqueti schildert die älteren italienischen Skulpturen daselbst. Rühmliche Erwähnung verdienen ferner der raisonnirende Katalog der Stiche des Cornelius Visscher (von W. Smith) und ein vortrefflicher Artikel Robinson's über Erhaltung und Restauration von Bildern. Dem Notizenblatte am Schlusse des Heftes wünschten wir eine größere Vollständigkeit. Das Beste wäre vielleicht eine selbstständige Bearbeitung desselben ähnlich wie sie die „Chronique des arts" (Gratisblatt zur „Gazette") vorführt. Diese Chronik können wir allen Freunden der modernen Kunststatistik, allen, die sich um das Treiben des europäischen Kunstmarktes, der sich bekanntlich in Paris konzentrirt, kümmern müssen, bestens empfehlen. *)

*) Eben vor Schluß des Blattes kommt uns die 2. Nr. der „review" (vom Oktober) zu Gesicht. Wir finden darin einige der von unserem geehrten Hrn. Referenten gerügten Mängel theilweise gehoben: die kunstliterarische Uebersicht ist vollständiger als im ersten Heft, namentlich findet sich die deutsche Kunstwissenschaft ausführlich berücksichtigt; der chronikalische Abschnitt ist freilich noch immer lückenhaft, jedoch immerhin ausführlicher als das erste Mal. An Illustrationen bietet das neue Heft: ein Porträt des verstorbenen Mulready, zwei Interieurs von Kirchen und eine Photographie nach N. Poussin, deren Herstellung das Erscheinen der Nr. bedeutend verzögerte. Das 3. Heft wird noch für den Lauf dieses Monats in Aussicht gestellt A. d. R.

Korrespondenz-Nachrichten.

r **Innsbruck.** (Ein Werk über kirchliche Baukunst. Stationen von Wörndle. Fresken zu Georgenberg.) Kunstfreunde machen wir auf das 1. Heft eines Werkleins aufmerksam, welches unter dem Titel „Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der kirchlichen Baukunst in Tirol von K. A." zu Botzen erschien. Dasselbe gibt ein Verzeichniß der Kirchenbauten des Basiliken-Zeitalters und der romanischen Periode nebst den bis jetzt bekannten Daten über die Entstehung derselben. Fünfzig Figuren auf einer Tafel lithographirt zeigen manches architektonische Detail aus den aufgezählten Kirchen. Der Verfasser ist ein Priester; wir wünschen nur, daß der Sinn für kirchliche Kunst unter dem Klerus mehr und mehr zunehme und der bisher sorgsam gepflegte Zopf schwinde. — Heute zu Allerseelen war ich auf dem Friedhofe, nachzusehen, ob vielleicht etwas Neues dort enthüllt worden sei. Den Blicken boten sich einige Stationen von A. Wörndle. Die Stadt Innsbruck läßt nämlich den neuen Friedhof mit Fresken schmücken. Denken Sie dabei ja nicht an Pisa; unsere Stadt ist zu arm, um viel zu zahlen; man muß sich wahrlich wundern, daß sich für die ausgesetzte Summe jemand fand, die obere Hälfte eines Feldes der Arkaden auszumalen. Hr. Wörndle thut es, erntet aber bei dieser Aufgabe, die eines großen Künstlers würdig wäre, keine Lorbeeren. Die zuerst gemalten Stationen zeigen den ernsten Willen zu einer tüchtigen Komposition, sind aber gräulich gepinselt. Der Künstler hat jedoch allmälig Fortschritte gemacht und Manches zeigt, daß er könnte, wenn er wollte. Besonders schön und edel ist ein Christuskopf, der landschaftliche Hintergrund manchmal recht brav, in einzelnen Stationen, z. B. der ersten, herrscht ein kräftiges dramatisches Leben, Grund genug in das Halloh über den armen Künstler nicht einzufallen und um ihm eine Zukunft zu prophezeihen. Nur darf er sich nicht für bereits fertig halten; wir möchten ihm nicht bloß rathen, an sich selbst strenge Zucht zu üben, sondern sich auch noch für einige Zeit in die Zucht eines tüchtigen Meisters zu begeben. — Auch die Fresken an der Decke der Wallfahrtskirche zu Georgenberg habe ich fast vollendet gesehen. Es sind zwei Bilder: Maria auf dem Throne, verehrt von Bauern und dem Einsiedler, der hier ihre Statue aufrichtete, und St. Georg hoch zu Roß, den Drachen tödtend. Lair, der sie malte, war in Italien viel mit dem Kopiren alter Gemälde beschäftigt; er hat sich dort den kirchlichen Styl gut angeeignet und fleißig gelernt, — was sich lernen läßt; man kann ihn dort allen Kirchen empfehlen, welche nicht im Stande sind, Maler hohen Ranges zu bezahlen. Er wird hier nicht nur nichts verderben, sondern mäßigen Forderungen entsprechen, sie vielleicht manchmal übertreffen. Seine Farben sind übrigens, wenn auch nicht gerade unharmonisch verbunden, doch etwas matt und tonlos.

A. v. Z. **Leipzig.** (Lessings „Huß". Prellers Odyssee-Cartons. Vorlesungen und Bilder im Kunstverein.) Nachdem bereits in diesem Frühjahre der für das hiesige Museum beabsichtigte Ankauf von Lessings „Huß vor dem Scheiterhaufen" an dem Verkaufsrecht der Nationalgalerie, für welche derselbe „auf Befehl Sr. Majestät des Königs von Preußen" angekauft wurde, gescheitert war, hat es hier sehr überrascht, daß jetzt im Oktober erst dieser Ankauf in Berlin von einer zur Berathung des Staats-Kunst-Budgets berufenen Kommission von Fachmännern empfohlen worden ist. Die Sache hängt jedoch so zusammen, daß der Kommission bei ihrem Zusammentreten durch den Kultusminister mitgetheilt wurde, der König wünsche die für den Ankauf verwendete Summe auf die Staatskasse übertragen zu sehen, welchem „Wunsche" denn durch den Beschluß der Kommission Folge gegeben wurde. — Gegenwärtig sind Preller's unvergleichliche Kartons der Odyssee-Landschaften hier ausgestellt und einstimmig erkennt man das hohe Lob, welches diesen Kunstwerken u. A. in der erläuternden Schrift des Dr. R. Schöne gespendet wird, als ein vollberechtigtes an. — Unser Kunstverein, welcher vor Kurzem mit dem neuen Vereinsblatt: „Das Reichsfest Friedrich Barbarossas" nach J. Schnorr gest. v. Th. Langer einen Bericht über seine 25jährige Wirksamkeit vertheilte hat seine Wintersaison mit dem Anfang der zahlreich besuchten sonntäglichen kunstwissenschaftlichen Vorlesungen eröffnet. Unter den ausgestellten Oelbildern erregen Nikutowski's *) „Sprengung der Elsterbrücke zu Leipzig beim Rückzug des französischen Heeres, 19. Okt. 1813," und drei Oelbilder „Othello und Desdemona," „Italienische Hirtin" und „Damenportrait" von H. Hofmann in Dresden (aus Darmstadt) verdiente Theilnahme. Insbesondere müssen wir Hofmann's Bilder in koloristischer Beziehung unter die hervorragendsten Werke der neueren deutschen Malerei zählen.

Kleine Chronik.

W-n. **Amerikanische Zeitungen** melden von der Bildsäule „Stonewall" Jackson's, des großen Rebellengenerals, welche in Richmond errichtet werden soll. F. Volk aus Bayern, seit mehreren Jahren in Richmond ansässig, ein verdienstvoller Bildhauer, der nach Jackson's Tode einen genauen Abdruck von dem Gesichte des Generals genommen, ist bereits nach Deutschland unterwegs, um die Ausführung des Gusses zu beaufsichtigen, der in der Münchener Erzgießerei bestellt ist. Ein ehrenvollerer Auftrag für dies großartige Institut war jedenfalls der kürzlich aus demselben hervorgegangene Bronzeguß der Prachtthüren für das Kapitol in Washington, als jetzt das Denkmal eines Vertheidigers der Sklaverei, das auf Kosten der Sklavenhalter in einer deutschen Hauptstadt angefertigt wird.

Um die Kunst des Radirens, welche neuerdings durch die modischen Vervielfältigungsmittel der Schwarzkunst, Lithographie und Photographie mehr als billig vernachlässigt worden ist, wieder in allgemeinere Aufnahme zu bringen, hat sich seit einigen Jahren in Paris ein Verein von talentvollen Künstlern unter dem Namen der „Société des aqua-

*) So, und nicht Nikudowski, wie S. 121 ff. gedruckt ist, schreibt sich dieser Künstler. A. d. R.

fortistes“ gebildet, welcher eine Reihe eigener Kompositionen in Original-Radirungen zu veröffentlichen angefangen hat. An der Spitze der Vereinigung steht die kunstübende Prinzessin Mathilde, und unter den zahlreichen Mitgliedern finden wir eine Reihe der besten Namen, wie Delacroix, Th. Rousseau, Corot, G. Doré, Daubigny, Brendel u. A. Monatlich erscheinen in Lieferungen fünf Radirungen, welche Landschaften, Genrebilder, Thierstücke, Stillleben, auch wohl Porträts und anderes Figürliche enthalten. Was wir davon bis jetzt gesehen, verdient alle Anerkennung und warme Empfehlung. Es ist ein beachtenswerther Zweig des französischen Kunstlebens, der sich in dieser von echter Begeisterung getragenen Publikation uns darbietet. Man abonnirt auf ein ganzes oder halbes Jahr zu 55, resp. 28 Fr. bei A. Cadart et Chevalier, Rue Richelieu, 66, Paris.

Antonio Ungharelli, bekannt als Kopist alter Meister, namentlich des 15. und 16. Jahrhunderts, ist vor Kurzem in Florenz gestorben.

Der französische Konsul in Bagdad, Hr. Delaporte, hat bei dem Dorfe Keffil, nicht weit von der Stätte des alten Babylon, an dem Grabe, welches traditionell den Namen des Ezechiel führt, interessante Ausgrabungen veranstaltet. Es kamen u. A. Statuetten von ausgezeichneter Arbeit zu Tage. Man hält die aufgedeckte Grabstätte für die eines Kriegers aus Alexander's des Großen Zeit.

Lokales.

Ein Werk von Vincenz Pilz. Für das Standbild des Königs Friedrich Wilhelm III., welches die Stadtgemeinde Köln zu errichten beabsichtigt, sind beim ersten Konkurse 13 Entwürfe eingegangen. Keiner derselben hat jedoch den Wünschen des Beurtheilungskomité's vollkommen entsprochen, obgleich 5 der besten mit Preisen betheilt wurden. Man schrieb deshalb einen neuerlichen Konkurs aus, bei welchem sich auch unser Wiener Bildhauer Vincenz Pilz betheiligte. Das von demselben angefertigte Modell, welches vor einigen Wochen nach Köln abgegangen ist, zeigt den König auf einem ruhig schreitenden Pferde sitzend. Er ist zum Theil in einen Mantel gehüllt, trägt das bloße Haupt mit Lorbeer umflochten, und bietet mit der Rechten die Friedenspalme seinen Völkern. An den vier Seiten des Sockels erscheinen in Hautrelief die berühmten Männer seiner Regierungszeit, welche entweder am Rhein geboren oder dort wirksam gewesen sind. Darunter Peter v. Cornelius, A. v. Humboldt, Rauch, Beethoven, der Erzbischof von Köln u. A. Der Sockel ruht auf einem mächtigen Unterbau. Die vier halbkreisförmigen Absätze über den ersten drei Stufen erhalten gleichfalls bildnerischen Schmuck und zwar von symbolischen Figuren. An die Stirnseite kommt der Ruhm, an die Rückseite die Wissenschaft, zur Seite rechts der Rhein und Deutschland, links die Rheinprovinz und Preußen. Der Künstler soll Aussicht haben, den Auftrag zur Ausführung dieses bedeutenden Werkes zu erhalten. Die Anfrage des Regierungspräsidenten der Rheinprovinz, welche Pilz jüngst zugekommen ist: ob er geneigt wäre, für den Fall ihm das Werk übertragen würde, nach Köln zu übersiedeln, läßt dies wohl vermuthen. Wie vernommen wird, soll die Antwort des Künstlers bejahend ausgefallen sein. Die Preisstücke des früheren, sowie die Modelle und Entwürfe des neueren Konkurses, 11 an der Zahl, bleiben bis Juli 1864 zur allgemeinen Besichtigung ausgestellt.

Das Museum für Kunst und Industrie ist in den Adaptirungsarbeiten so weit vorgeschritten, daß mit der inneren Einrichtung noch in diesem Jahre wird begonnen werden können. Das Gebäude zerfällt in drei Säle, einen größeren in der Mitte und zwei kleinere zu beiden Seiten, ferner einen Raum für die mit dem Museum verbundene Gypsgießerei und ein photographisches Atelier. Das Komité beschäftigt sich bereits mit dem Projekte für den großen Museumsbau, bis zu dessen Vollendung das adaptirte Ballhaus bekanntlich nur als Provisorium dienen soll

Der Bildhauer Hr. Christen hat eine Büste des Dichters Anastasius Grün verfertigt, welche als wohlgelungen bezeichnet wird. In dem namentlich an Porträtbildwerken reichen Atelier des genannten Künstlers waren vor Kurzem auch die Büsten des verstorbenen Grazer Landeshauptmanns Grafen Attems und des bekannten polnischen Emigranten Grafen Ostrowski ausgestellt.

Der bekannte Kunstforscher G. B. Cavalcaselle befindet sich seit einigen Tagen in Wien, um für sein mit Hrn. Crowe (nicht Crowne, wie S. 100 verdruckt ist) gemeinsam unternommenes Werk über die altflandrische Malerschule eine wiederholte Durchmusterung der hiesigen Galerien vorzunehmen.

Josef v. Arneth, Direktor des Münz- und Antikenkabinets und Professor an der Universität hieselbst, der am 31. Oktober in Karlsbad verschied, war zu Leopoldschlag in Oberösterreich am 12. August 1791 geboren; er studirte in Linz und Wien und ward im Jahre 1812 an dem obengenannten Kabinet angestellt. Sowohl durch Katalogisirung als durch Publikation eines namhaften Theiles der hier aufgespeicherten Schätze, als auch durch anderweitige nnmismatische, archäologische und historische Arbeiten erwarb sich Arneth in der Gelehrtenwelt einen geachteten Namen. Zu seinen letzten Werken gehörte u. A. die Veröffentlichung der „Cinque-Cento-Cameen“ des Antiken-Kabinets, in welche sich beiläufig eine scharfe und in der Grundanschauung zutreffende Charakteristik Benvenuto Cellini's verwoben findet.

Briefkasten: 7. — 13. November: A. v. Z. in Leipzig: Erhalten; die Benützung der Beilage behalten wir uns vor. — A. T. in München: Brieflich beantwortet. — W-n in Breslau: Besten Dank; die Sendung wird erfolgen — E. M. in Köln: Wird brieflich beantwortet.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 17. Wien
Zweiter Jahrgang. 21. November 1863.

Recensionen
und Mittheilungen über
bildende Kunst.

Unter besonderer Mitwirkung von
R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr. 2 fl. 25 kr. 4 fl. 50 kr Ausland 1¼, 2½, 5 fl. Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: G. Jägermeyer & Co., Graben, 14. Man abonnirt daselbst durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Die Kunst in Amerika. — Die Galerie im Schlosse zu Meiningen. — Kunstliteratur (Parthey). — Korrespondenz-Nachrichten (Berlin). — Kleine Chronik. — Lokales.

Die Kunst in Amerika.

Von **James Jackson Jarves.** *)

So seltsam es auch den Europäern mit ihren Begriffen von dem jetzt in den Vereinigten Staaten Amerika's wüthenden Bürgerkriege vorkommen mag, die Kunst hat während der Dauer desselben größere Schritte zu der Entwicklung einer nationalen Schule gemacht, als in irgend einer früheren Zeit. Wir wollen kurz darzustellen versuchen, was jetzt in dieser Beziehung jenseits des Ozeans vorgeht, indem wir zunächst den Stand der Dinge betrachten, welcher der jetzigen Bewegung der amerikanischen Malerei voranging, die Bildhauer uns für eine besondere Betrachtung vorbehaltend.

Von den frühesten amerikanischen Malern waren West, Copley und Leslie nur von Geburt Amerikaner. Ihre Bildung und ihren Erfolg haben sie durchaus England zu verdanken, so daß Amerika in künstlerischer Beziehung auf sie kein Anrecht geltend machen kann. Stuart, Trumbull, Peale, Sully und Mount blieben im Lande und erlangten dort Ruf und Ansehen; aber auch sie bildeten ihren Styl nach englischen Beispielen und Lehren, und können nur als ein ehrenwerther Zweig der älteren Kunst des englischen Mutterlandes angesehen werden.

Selbst bis zum heutigen Tage haben amerikanische Künstler von einigem Rufe, unter denen Cropsey namentlich weithin bekannt ist, die Quellen ihrer Begeisterung und ihrer Erfolge in London gefunden, in London, wo bekanntlich wenige Amerikaner lange leben können, ohne ihre eigenthümlich nationalen Züge unter dem gewichtigen Druck des englischen Charakters einzubüßen. Was immer die Resultate der amerikanischen Vorliebe für eine künstlerische Bildung in den Schulen des kontinentalen Europa's sein mögen, das hat jedenfalls die Erfahrung gezeigt, daß England die amerikanischen Künstler, die bei ihm Vervollkommnung suchen, eher in den Fesseln seiner eigenen Schule zurückhält, als daß es ihre originelle Begabung kräftigte und die Entwicklung eines eigenen Styles in ihnen begünstigte. Allston fühlte das instinktiv, und zog daher, ungeachtet der Aufmunterung edler Gönner und der Ueberredungskünste seines Freundes Leslie, die Unsicherheit Amerika's mit seiner ihm keineswegs kongenialen Kunstatmosphäre dem Versinken in das geistige Leben eines fremden Landes vor. Er und Vanderlyn sind die ersten Amerikaner, in deren Manier und Talent sich das Streben nach einer unabhängigen Kunst dokumentirt; jedoch auch in diesen nur in einem bedingten Grade.

Die „Ariadne" von Vanderlyn stammt zweifellos in ihrer Konzeption aus der französisch-klassizistischen Schule; aber der Künstler hat ihr einen Hauch von Zartheit und Wahrheit der Behandlung zu verleihen gewußt, welcher frei von jeder Manier und Affektation, lediglich sein eigen ist. Allston war groß in der Erfindung; seine Zeichnung neigte zum Michelangelesken; er strebte nach der Darstellung erhabener Ideen; aber

*) Aus „The fine arts quarterly review", Nr. 2.

er war ungleich und zuweilen schwach in der Ausführung, dabei aber so wahr, so unabhängig und ernst in seinem künstlerischen Streben, daß er einen Ruf hinterlassen hat, welcher von größerer nationaler Bedeutung für Amerika ist, als der irgend eines andern von den verstorbenen Malern. Er mag in der That als der Bürge für die Zukunft von Amerika's Kunst angesehen werden.

Düsseldorf hat in Leutze, Lang und anderen mehr oder minder berühmten akademischen Künstlern einen Zweig seiner Schule in Amerika nationalisirt. Dieser bringt gut gemachte Bilder hervor und zwingt sich zeitweilig dem amerikanischen Volke durch dramatischen Effekt und gelehrte Prätention auf. Eine Zeit lang mißleiteten diese Maler den Geschmack des Publikums, welches an besseren Lehrmeistern Mangel litt; jetzt aber fallen dieselben bereits in ihre wahre Stellung als exotische Pflanzen zurück, während die verschiedenen Zweige der französischen und belgischen Schule rasch ihren Platz, wenn auch nicht im Geschmack des großen Publikums, so doch in dem der gebildeten Welt eingenommen haben. Beinahe alle Quellen künstlerischer Bildung, welche dem Amerikaner geöffnet sind, rühren von merkantilem Import oder von Privatankäufen aus fremden Schulen her; und von diesen stellen sich nur zu viele keineswegs als verkappte Heilige, sondern vielmehr als unter geachteten europäischen Namen eingeschmuggelte Fabrikate heraus. Immerhin kommt aber mit dem Schlechten noch Gutes genug, um den allgemeinen Geschmack zu heben und den Künstlern als Sporn zu dienen. Die Fortschritte derselben würden weit bemerkenswerther sein, wenn man auch schöne Proben aus der englischen Schule von Reynolds, Gainsborough, Hogarth, Turner, Stothard, Wilkie, Millais, Hunt und Andern in Amerika haben könnte. Wir sagen das ohne Furcht, in seelenlose Nachahmung zu verfallen; denn was immer man von dem Werthe der amerikanischen Malerei denken mag, tief innerlich besitzt sie in hohem Grade die Eigenschaft eigenthümlicher Konzeption, in der Weise wie dieselbe durch die guten und schlechten Charakterzüge des amerikanischen Volks ermöglicht wird.

In der Historienmalerei ist bis jetzt, außer einigen mißlungenen oder doch nur theilweisen Erfolgen eines wohlmeinenden Ehrgeizes, nichts geleistet worden. Weder den gesetzgebenden Körpern noch dem Volke kann man den Vorwurf machen, nicht hinreichend pekuniäre Aufmunterung gespendet zu haben; Beweise sind die Summen, welche für Leutze's, Wier's und White's Werke nebst andern, welche die Wände des Kapitols in Washington bedecken, ausgegeben worden sind. Die Bilder von Stuart und Trumbull's Revolutionsschlachten können kaum als Werke der amerikanischen Schule gelten, aus dem schon oben erwähnten Grunde. Der Bürgerkrieg hat nichts über die Mittelmäßigkeit Erhabenes zu Tage gefördert, wenn wir vereinzelte geistreiche Einfälle im Charakter von Hunt's „Trommler-Knabe" ausnehmen. Die Figurenmalerei, von vollendeten Werken gar nicht zu sprechen, hat bis jetzt noch keinen Boden gewonnen. Die seltenen Beispiele von kühnen Versuchen in dieser Richtung beweisen nur die allgemeine Wahrheit, jedoch nicht ohne uns für die Zukunft Besseres hoffen zu lassen. Das Publikum hat in der That keine Sympathien für die Figurenmalerei, theils aus Mangel an künstlerischer Bildung, theils weil die Künstler es nicht verstehen, in dieser Sphäre die Aufmerksamkeit zu fesseln. Auch die Portraitmalerei macht keine Ausnahme von dieser Regel. Elliot, Ames, Huntington, Healey, Gray und Andere haben gute Köpfe gezeichnet, mit wirksamem Charakterausdruck und mehr kräftiger als harmonischer Färbung; aber die gewöhnlichen Proben, welche man auf den amerikanischen Ausstellungen sieht, sind bei weitem das Schlechteste, was die moderne Kunst hervorgebracht hat, die neueste italienische Porträtmalerei etwa ausgenommen. Ein strengeres Urtheil können wir nicht fällen.

Eben so wenig als eine historische besitzt Amerika eine religiöse Kunst. Die Versuche in dieser Richtung sind noch seltener und schwächer, als die anderen. Ihnen liegt eine geistige Anschauung der Dinge zu Grund, ungefähr in der Art und Weise des „närrischen" Blake, aber ohne dessen Originalität. Dessenungeachtet sind diese Bilder bemerkenswerth als Symptone einer neuen Gefühls- und Denkungsart, welche sich später vielleicht Ruhm und Erfolg erobern wird. William Page, in Europa nicht unbekannt, war ein Vertreter der alten Meister; er machte den Versuch, seinen Styl nach dem der Venetianer zu bilden. Aber seine Thätigkeit hat, ähnlich dem Esel in des Löwen Haut, mehr Gelächter als Bewunderung hervorgerufen. Nichts desto weniger hat er Nachfolger gefunden und wir können diesen kühnlich Alles zuschreiben, was man in Amerika von Nachahmungen der großen Italiener in dünner glatter Farbe, mit Hintansetzung jeglichen Knochenbaus, und mit einer beständig nachdunkelnden harzigen Glasur vorfindet. Page selbst hat die beste Zeit seines Lebens mit dem Studium Tizians und mit Theoretisiren über denselben verbracht.

Das Resultat nähert sich der Weise des großen Originals ungefähr so weit wie Tupper's „Sprichwörter-Poesie" den begeisterten Gesängen der Propheten Israels.

Die Genremalerei ist, wenn gleich viel versprechend in den Motiven, doch, was Vortrefflichkeit der Durchführung und Abwechslung betrifft, so beschränkt, daß sie keine besondere Erwähnung verdient. Hall's Fruchtstücke sind so gut, wie sie eben sein können, und verhältnißmäßig geschätzt; aber Blumen und Früchte, so fein sie auch ausgeführt sein mögen, können als alleinige Motive der Kunst doch nur ein geringes Interesse darbieten. — In der Darstellung des gewöhnlichen Lebens sind weder Wilkie's noch Teniers zu Tage gekommen. Dagegen besitzt Amerika in einem Künstler, Beard mit Namen, einen Humoristen ersten Ranges. Die Spezialität Beard's besteht darin, seinen Thierkompositionen geistreich gedachte aber schwach gemalte menschliche Launen, Leidenschaften und Ideen einzuhauchen. Etwas Drolligeres in seiner Art als das „Eifersüchtige Kaninchen" und „Grimalkin's Traum" haben wir nie gesehen.

Unsere Betrachtung führt uns nun zu dem einzigen Felde, auf welchem die amerikanische Malerei einen entschiedenen Erfolg errungen hat, — zur Landschaft. In dieser Richtung sind ihre Fortschritte wirklich bemerkenswerth. Der erste „Meister" war Cole. In seinem frühesten Style, ebenso wie Turner, Wilson und Cozens, von Claude beeinflußt, emanzipirte er sich bald von jeder Abhängigkeit und legte originelle Gedanken und Fähigkeiten an den Tag, besonders in seinen idealen und poetischen, zur Allegorie neigenden Kompositionen, die jedoch das Landschaftliche als Grundlage der Konzeption stets festhalten und dasselbe mit menschlichen oder mythologischen Vorgängen und Beziehungen anfüllen. Aus diesem Beispiele geht hervor, daß die amerikanische Landschaftsschule ihre Laufbahn mit hohen Intentionen begann. Da jedoch der Fortschritt in dieser Richtung großes erfinderisches Genie erfordert, so fand Cole keine Nachfolger. Seine Farbe war übrigens roh, undurchsichtig und unharmonisch, zu übermäßiger Bläße oder Dunkelheit neigend, obgleich er hin und wieder eine richtige Kenntniß der feinen Lichtabstufungen der italienischen Meister an den Tag legte. Er übt jetzt wenig Einfluß mehr, weder auf das Publikum noch auf die Künstlerwelt, weil er Phantasie erfordert, um verstanden zu werden. Aber so wie die höheren Sphären der Kunst sich in Amerika Bahn brechen, wird sein Ruf stets wachsen, nicht sowohl um des von ihm bereits Vollendeten willen, als weil er der Vorkämpfer der landschaftlichen Kunst war, so wie Allston es hinsichtlich des großen Styles im Allgemeinen und zwar in seiner edelsten Richtung, bei vollkommener Würdigung seiner geistigen Bedeutung, seiner Zeit gewesen ist.

Die amerikanische Landschaftsmalerei bewegt sich gegenwärtig aber beinahe ausschließlich in der Richtung des krassesten Naturalismus. Wir verstehen darunter die Nachahmung der Gestalten und Phänomene der Natur, so wie sie sich dem Auge darstellen, ohne Rücksicht auf irgend eine verborgene, mit der menschlichen Seele in Berührung stehende Bedeutsamkeit der Naturformen. Diese Nachbetung des trockenen Wortlautes der Natur wird von den meisten der amerikanischen Maler so weit getrieben, daß ihre Werke von jedem menschlichen Anhauch gänzlich entblößt erscheinen. Ihre Gedanken- und Gefühllosigkeit wirkt unaussprechlich langweilig, nachdem wir uns von dem ersten Erstaunen über die übertriebenen atmosphärischen Effekte erholt haben, welche, obgleich dramatisch abwechselnd in der Ausführung, doch in den Motiven unendlich monoton sind. Das höchste Ziel der Mehrzahl dieser Landschaftsmaler ist offenbar die Abstufung der Lufttöne. Man muß da eine förmliche Epidemie von Sonnenuntergängen und wahre Paroxismen von Stürmen durchmachen. Einem unserer transzendentalen Maler zum Trotze, der die scharfsinnige Behauptung aufstellte, es könne kein großes Werk geben ohne die drei fundamentalen Eigenschaften: „Ruhe, Stille und Unbeweglichkeit", geht jener nationale Trieb den gerade entgegengesetzten Weg. Nach Analogie jener Stufenleiter in der Definition würde man jetzt drei andere Eigenschaften als Merkmale der amerikanischen Landschaft aufstellen können: „Höhe, Größe und Kolossalität". Sie gipfeln in dem, was man Landschaften in Naturgröße nennen könnte. Es kommt dann noch hinzu: oberflächliche Empfindung, ungeduldige Ausführung und eine Neigung zur Selbstüberschätzung, welche aus Mangel an hinreichendem Vergleich mit besser gebildeten Schulen hervorgegangen ist. Ein „Niagara", 7 Fuß hoch und 5 Fuß breit, in fünf Stunden vollendet, oder ein historisches Porträt in heroischem Maßstab, von einem General auf dem Schlachtfeld, in wenig Sitzungen gemalt, das sind so die „Wunderdinge" für unsere amerikanischen Liebhaber-Seelen.

(Schluß folgt.)

Die im herzoglichen Schlosse zu Meiningen befindlichen Gemälde.

Von **G. F. Waagen.**

In Folge einer Einladung des ebenso kunstliebenden als kunstverständigen, ja selbst mit einem ungewöhnlichen Talent für die Kunst begabten Erbprinzen von Sachsen-Meiningen, die meist der altitalienischen Schule angehörigen Bilder, welche er gesammelt, anzusehen, besuchte ich im Juli d. J. zum ersten Mal das Residenzschloß des Herzogs von Meiningen. Ich war nicht wenig erstaunt, daselbst außer den sehr werthvollen Bildern im Besitze des Erbprinzen und einer mäßigen, aber ebenfalls treffliche Bilder enthaltenden Zahl im Besitze der Frau Herzogin, eine Erbschaft von ihrer Mutter, der höchst kunstliebenden Kurfürstin von Hessen-Kassel, gebornen Prinzessin von Preußen, eine zahlreiche, meist der niederländischen Schule des 17. und 18. Jahrhunderts angehörige, von den Vorfahren des jetzigen Herzogs gebildete Sammlung anzutreffen, welche verschiedene ausgezeichnete Werke von mehreren der berühmtesten Künstler dieser Epoche und eine ganze Reihe von Bildern sehr tüchtiger Meister enthält, deren einige, mir ganz unbekannt, neue und sehr schätzbare Beiträge für den erstaunungswürdigen Reichthum der holländischen Schule darbieten. Leider ist diese Sammlung längere Zeit sehr vernachlässigt worden, und wenn schon in den letzten Jahren durch eine verständige Restauration manche Bilder in einen besseren Stand gesetzt worden sind, so befinden sich viele leider noch immer in einem Zustande, welcher eine baldige Abhilfe als dringend wünschenswerth erscheinen läßt*). Da alle diese Bilder nur sehr wenig bekannt sind, darf ich voraussetzen, daß eine etwas nähere Kunde davon dem kunstliebenden Publikum willkommen sein werde. Dieselben gewähren einen neuen und sehr namhaften Beitrag zu den großen Schätzen an guten Bildern, welche Deutschland besitzt. Um das Auffinden der Bilder zu erleichtern, betrachte ich sie ungefähr in der Folge, wie sie in den verschiedenen Räumen aufgehangen sind. Der Strich deutet stets ein neues Zimmer an.

1. Die Bilder im Besitze des Erbprinzen.

Schule des Giotto, aus der Zeit und in der Art des Taddeo Gaddi. Ein Altärchen. In der Mitte die mit dem Kinde thronende Maria, mit dem heil. Franziskus zur Rechten und einem h. Bischof, welcher dem Kinde eine Blume gibt, zur Linken. Auf dem rechten Flügel Petrus und Paulus, auf dem linken Christus am Kreuz, mit Maria, Johannes und Magdalena. In den Zwickeln der Flügel die Verkündigung Mariä. Dieses Bild, bisher dem Bernardo Areagnuolo beigemessen, rührt von einem in allen Theilen sehr tüchtigen Schüler des Giotto her. Ganz besonders zeichnen sich die Gewänder der beiden Apostel durch Feinheit des Styles aus.

Neroccio di Bartolommeo di Benedetto. Ein nach der Aufschrift auf einem Bilde um 1476 zu Siena blühender Künstler, von dem einige Werke in der bekannten Sammlung der dortigen Akademie sich befinden, zeigt sich in einer, von dem h. Hieronymus und Magdalena umgebenen, Maria mit dem Kinde als ein Meister, dessen Köpfe fein und edel in den Zügen, dessen Farben indeß im Fleisch etwas blaß sind. Die Formen des Kindes zeigen eine sehr fortgeschrittene Ausbildung.

Filippino Lippi. Maria verehrt kniend das am Boden liegende Kind. Zu dessen Häupten ebenso ein Engel. Der Hintergrund eine Landschaft. Zieht hier schon die Maria und das Kind durch die Köpfe und die Motive an, so gehört vollends der Engel, sowohl in der Grazie der übereinander geschlagenen Hände, als in den Zügen und dem Ausdruck zu den schönsten Gestalten dieses trefflichen Meisters. Das Fleisch ist, wie häufig bei ihm, von einem zarten Silberton.

Ein Heiliger, in ganzer, reichlich lebensgroßer Figur, den nach dem Charakter des Kopfs für den Apostel Paulus halte, ist das Werk eines höchst vorzüglichen Künstlers des nördlichen Italiens, dessen Namen mit Sicherheit zu bestimmen indeß nicht leicht ist. Die schlanke Gestalt, das edle Motiv, die sehr bestimmte und treffliche Zeichnung, gemahnen entschieden an Mantegna, die scharfen Brüche des trefflich stylisirten Gewandes haben dagegen mehr von der Schule des Giovanni Bellini. Der edle, in einem kühlen Ton gehaltene Kopf erinnert an Moretto da Breseia, für welchen indeß wieder die ganze Form zu alterthümlich ist.

Fiesole. Maria und Joseph verehren kniend das am Boden liegende Kind. In der Luft, auf Wolken, elf verehrende Engel. Ein kleines, aber feines Bildchen des Meisters; zumal sind die sehr kleinen Engelsköpfe von außerordentlicher Schönheit.

Schule des Sandro Botticelli. Maria mit dem Kinde und zwei verehrende Engel, ein Rund, ist ein achtbares Bild in den bekannten Formen jenes Meisters.

Luca Signorelli. Das Stück einer Altarstaffel (Predella) von quadratischer Form. Ein Bischof greift dem Henker, welcher im Begriff ist, einen von drei knienden Männern zu enthaupten, in das Schwert, eine mir unbekannte Legende. Die Gestalten sind schlank, die Motive sehr lebendig, die Gesammtfärbung, wie so häufig bei den Staffeleigemälden dieses Meisters, dunkel. Dieses Bildchen stammt aus der Sammlung Friedrich v. Rumohr's.

Fra Bartolommeo (?) In einem Halbrund (Lunette) Gottvater, welcher innerhalb einer Mandorla Christus am Kreuz vor sich hält, also mit der dabei befindlichen Taube die Darstellung der Dreieinigkeit. In der Luft, auf Wolken, vier Seraphim. Von der Mandorla gehen Flammen und Pfeile aus. Eine flüchtige, aber geistreiche Skizze, welche in

*) Sehr befremdete es mich, verschiedene Bilder auf dem Boden, und zwar mit der Farbenfläche nach oben liegen zu finden, wodurch natürlich der so verderbliche Staub recht tief in alle Fugen eindringt.

der Auffassung allerdings viel von dem „Frate" hat, ohne daß ich es indeß wagen möchte, es ihm mit Bestimmtheit beizumessen.

Paligo (?) Von diesem Schüler des Andrea del Sarto dürfte vielleicht eine bisher letzterem beigemessene Maria mit dem Kinde in dessen bekannten Schulformen herrühren, welche zwar in den Köpfen gefällig und von warmer Farbe, doch für den Andrea zu schwach in der Zeichnung ist.

Garofalo. Die thronende Maria mit dem Kinde, von den Heiligen Hieronymus und Franziskus, welche stehen, umgeben. Die Köpfe, zumal die der Heiligen, sind recht fein. Im Ton gehört dieses Bildchen zu den kühlen und grauen des Meisters.

Palmezzano da Forli. Für eine Arbeit desselben halte ich das recht lebendige und fleißig gemachte Bildniß eines Kardinals.

Ein anderes männliches Bildniß aus derselben Zeit der italienischen Schule ist von großer Feinheit, doch weiß ich den Maler nicht mit einiger Sicherheit anzugeben. Als ein Fremdling nimmt sich in der Gesellschaft dieser ernsten, ja theilweise strengen Kunst ein übrigens sehr gefälliges Bild des Carlo Maratta, ein von drei Engeln verehrtes Christuskind, aus.

Taddeo Gaddi. Oben der segnende Christus mit Maria in einer von Seraphim umgebenen goldenen Mandorla thronend. Unten, kniend, rechts eine Heilige von eben so schöner Form, als Tiefe des begeisterten Ausdrucks, Johannes der Täufer und Antonius der Einsiedler, links eine andere Heilige, Franziskus und Katharina. In dem Rahmen mit gothischem Giebel ein Band mit besonders zierlichem Muster in Form und Farbe. Unter den kleineren Bildern dieses Meisters gehört dieses, von trefflicher Erhaltung, unbedingt zu seinen schönsten.

Schule des Sandro Botticelli. Maria mit dem stark bewegten Kinde und dem verehrenden Johannes. Von mäßigem Werth.

Bernardino Luini. Maria hält das Kind vor sich. Auf der andern Seite eines vor ihm knieenden Lammes der auf ihn deutende kleine Johannes. Hinter letzterem die heilige Elisabeth. Ein Freskobild. Wiewohl die Farben etwas verblichen, übt dieses Bild, von lebensgroßen Figuren, durch die Eigenthümlichkeit der Komposition, durch die schönen Köpfe und die graziösen Motive eine große Anziehungskraft aus.

Marco Basaiti? Zwei Bilder, jedes einen stehenden Heiligen darstellend, in etwa ⅔ Lebensgröße. Der eine, ältere, mit einem Buche und der Palme. Nach dem eigenthümlichen Adel in den Charakteren und der Art der Harmonie in den Farben bin ich geneigt, diese trefflichen Bilder am ersten für aus der späteren Zeit des trefflichen Schülers des Giovanni Bellini stammend zu halten.

Borgognone. Der Pabst Urban der Heilige und ein anderer heiliger Bischof, mehr als halbe, fast lebensgroße Figuren, sind zwei Bilder in jenem kühlen, zarten, diesem Meister eigenthümlichen Ton, edel im Charakter wie in dem echt religiösen Ausdruck.

Cesare da Sesto. Johannes der Täufer, ein Kreuz haltend, halbe Figur, welcher mit dem bekannten Typus des Leonardo ein liebenswürdiges Gefühl, eine sehr warme und kräftige Farbe und eine fleißige Ausführung verbindet, dürfte meines Erachtens diesem Meister beizumessen sein.

Benozzo Gozzoli. Die mit der Siegesfahne vor einem Teppich stehende heilige Ursula. Neben ihr zwei den Teppich haltende Engel. Im Vorgrunde die Stifterin, eine kniende Nonne. Kleines Bild. Der Ausdruck des Jungfräulichen und Verschämten ist in dem Kopfe der Heiligen sehr sprechend, der Kopf der Nonne ist eben so lebendig als fein, die Ausführung sehr fleißig.

Palmezzano da Forli. Maria verehrt das vor ihr sitzende und sie segnende Kind; links der heilige Joseph. Bezeichnet. Fast lebensgroße Figuren von ansprechendem Ausdruck und größerer Wärme der Farbe als meist.

Schule von Siena, dem Ambrogio Lorenzetti verwandt. Zwölf, theils männliche, theils weibliche Heilige, kleine ganze Figuren, in drei Reihen übereinander, haben in den kräftigen und edlen Charakteren der Männer, in den öfter mit Erfolg nach Schönheit strebenden der Frauen, wie in den meist vortrefflichen Gewändern, eine große Verwandtschaft mit jenem großen Meister; die bleiche Farbe, welche wohl nicht allein dem zu starken Putzen zuzuschreiben ist, wodurch dieses bedeutende Bild viel verloren hat, verbietet indeß, es ihm selbst beizumessen.

Auch folgende, moderne Bilder finde ich bemerkenswerth:

Andreas Müller, der in München lebende Maler dieses Namens. Die Apotheose der Prinzessin Charlotte von Preußen, ersten Gemahlin des Erbprinzen. Die Entschlafene wird von Engeln emporgetragen. Von edlem und feinem Gefühl, schönen Formen, graziös in den Motiven und in einer harmonischen Farbe, mit großem Fleiß im Einzelnen durchgeführt.

Albrecht Zimmermann. Die Ansicht einer italienischen Gegend in überhöhter Form. Von sehr guter Haltung, doch etwas flau im Gesammtton, die sehr gewandte Behandlung etwas zu flüchtig.

Adalbert Waagen. Eine Ansicht der vormaligen Villa Sommariva, jetzigen Villa Carlotta am Comersee, dermalen, als Erbe seiner ersten Gemalin, bekanntlich im Besitze des Erbprinzen. Dieses Bild von meinem Neffen in München vereinigt mit einer sehr guten Haltung eine sehr individuelle Durchführung der Einzelheiten, der Architektur, wie namentlich der Bäume und der Kräuter des Vorgrundes, endlich eine kräftige und klare Färbung.

In diesem Zimmer hängen nur Bildnisse aus der herzoglichen Sammlung. Wo ich es nicht anders angegeben, bestehen sie in ganzen, lebensgroßen Figuren.

Rubens. Ein männliches Bildniß, wahrscheinlich der Erzherzog Albrecht, Statthalter der Niederlande, in schwarzer Kleidung mit weißem Kragen, neben einem mit purpurner

Decke bekleideten Tische stehend, auf welchem sein Hut liegt, die Linke am Gefäß des Degens. Im Hintergrunde ein dunkelrother Vorhang und einige Fensterscheiben. — Ein weibliches Bildniß, Gegenstück des vorigen, und wahrscheinlich die Infantin Klara Isabella, Gemahlin des Erzherzogs Albrecht, gleichfalls stehend, in einem schwarzen, gelbgemusterten Kleide und Spitzenkragen. Im Hintergrunde ebenfalls ein rother Vorhang. Diese Bilder, deren Meister, wie die dargestellten Personen, bisher unbekannt, stimmen in Auffassung, Färbung und Behandlung so auffallend mit den beiden stattlichen Bildnissen von Rubens, der Marquisin Brigitta Spinola und der Marquisin Maria, Fürstin Grimaldi, überein, welche, von Hrn. E. G. Bankes aus dem Palast Grimaldi in Genua gekauft, sich jetzt auf dem Landsitze von dessen Erben Kingstone Lacy in Dorsetshire befinden, daß ich nicht zweifeln kann, daß Rubens sie bald nach seiner Rückkehr aus Italien im Jahr 1609 gemalt hat. Wie in jenen Bildnissen, ist der Vortrag noch mehr verschmolzen, die Färbung in den übrigens höchst fein gezeichneten und lebendigen Köpfen minder warm und leuchtend, als in seinen späteren Bildern, während die schönen Hände hierin schon mehr mit diesen übereinstimmen. Von leichter zugänglichen Bildern, als jene in England, erinnern diese am meisten an die Porträts des Bürgermeisters von Antwerpen Rockox und seiner Frau im dortigen Museum, so wie an das Bild von Rubens und seiner ersten Frau in der Pinakothek zu München, Nr. 255.

Wybrand van Geest. Zum ersten Mal sah ich hier ein bezeichnetes Bildniß eines Generals im Kostüm des dreißigjährigen Krieges, welches den Ruf, den dieser um 1625 blühende Künstler als Porträtmaler genoß, so daß Snyderhof nach einem Bilde von ihm das Porträt des Admirals Tromp gestochen, vollkommen bestätigt. Der Kopf ist sehr lebendig aufgefaßt, fein gezeichnet und in einem zart gebrochenen Ton trefflich modellirt. Auch die Behandlung der Schärpe und des sonstigen Beiwerks steht auf der Höhe der Schule. Merkwürdig ist, daß er das keineswegs gezwungene Motiv so genommen, daß keine Hand sichtbar ist. Das Gegenstück, ein Offizier in einem ähnlichen Kostüm, ist minder ansprechend; es scheint gelitten zu haben.

Das Bildniß eines Jünglings von Rang, in einem rothen Mantel, in der Rechten einen Federhut, spricht durchweg, besonders in den schönen Händen, ebenfalls für einen sehr guten Meister. Für eine nähere Entscheidung ist die Stelle des Bildes zu hoch. Der Kopf hat offenbar gelitten. — Das Bildniß eines neben einem Tische mit rother Decke stehenden Mannes, welcher die Rechte gegen die Hüfte stemmt, im Hintergrunde ein rother Vorhang, rührt ebenfalls von einem ausgezeichneten Meister her, welcher in der Auffassung an Alonso Cano erinnert. Der versunkene Zustand läßt indeß kein näheres Urtheil zu.

Peter Lely(?) Das Bildniß einer jungen, sehr blonden Fürstin in einem Kleide von Schillerstoff, neben einem Becken mit Wasser sitzend, nach welchem sie die Linke ausstreckt. Kniestück. Nach der lebendigen Auffassung, der zarten und klaren Farbe, der in mißverstandener Nachahmung des van Dyck gesuchten Stellung der rechten Hand, bin ich geneigt, dieses Bild für ein Werk des Lely, aus dessen früherer Zeit zu halten. Das Gegenstück, ihr Gemahl in einem Harnisch, mit einem Helm mit Federn zur Seite, und landschaftlichem Hintergrunde, ist wegen des geschmacklosen Motivs der Arme minder ansprechend. Der stumpfe Ton des Kopfes dürfte von einer Restauration herrühren.

Janson von Ceulen. Das Bildniß einer Frau, stehend, in einem Zimmer, ist meines Erachtens ein in der Haltung musterhaftes, in der Ausführung sehr fleißiges Bild dieses trefflichen Meisters. Es wäre sehr wünschenswerth, daß dieses, jetzt auf einem Korridor hängende, Bild mit einem harten und rohen männlichen, in jenem Zimmer befindlichen, Bildnisse vertauscht würde.

Drei ältere Gobelins von recht guter Arbeit, deren einer nach dem berühmten Bilde des Charles Lebrun, „Alexanders Besuch bei der Familie des Darius" gefertigt ist.

(Fortsetzung folgt).

Kunstliteratur.

G. Parthey. Deutscher Bildersaal. Verzeichniß der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aller Schulen, in alphabetischer Folge zusammengestellt. Berlin 1863. I. Band. A—K. Nikolai's Buchhandlung.

N. E. Ein mit Sorgfalt und Kenntniß angefertigtes Buch, welches die hier auf dem Titel angegebene Aufgabe löste, würde dem Kunstfreunde, dem Reisenden, selbst der Wissenschaft von großem Nutzen sein. Erfüllt ein derartiger Katalog aber nicht die Bedingungen größtmöglicher Genauigkeit und Vollständigkeit, so ist sein Zweck und Nutzen überhaupt nicht einzusehen. Das gilt von der vorliegenden, zwar gutgemeinten, aber ganz kritiklosen Kompilation. Um für eine solche Arbeit befähigt zu sein, darf man nicht blos ein paar Bildersammlungen, Katalog und Bleistift in der Hand, durchwandert haben. Dazu gehören gediegenere kunstgeschichtliche Kenntnisse, umfassende Berücksichtigung der einschlagenden Literatur, und eigenes Urtheil. Der Verfasser dieses Buches aber hat es meist nur dazu gebracht, verschiedene vorhandene Galeriekataloge auszuschreiben. Seine Angaben sind richtig, falls jene zuverlässig sind, wie z. B. Waagen's Verzeichniß der Gemäldesammlung im Berliner Museum. Aber auch hier hat er sich nicht die Mühe genommen, die neueste Auflage zu vergleichen, sonst würde der „lesende Geistliche" von Nikolaus Maes nicht mehr unter dem Namen Ferdinand Bol stehen. Ist indeß ein so schlechter Katalog geboten, wie der der Münchener Pinakothek, in welchem seit einem Vierteljahrhundert die unverständigste Bildertaufe mit etwas zu weit gehender Beharrlichkeit fortgeführt wird, so fällt Hr. Parthey diesen Täuschungen regelmäßig zum Opfer. Da

finden sich alle die sechs Correggio's, von denen nur einer überhaupt in Frage kommen kann, aber für eine endgiltige Entscheidung zu hoch hängt, während die andern fünf theils Kopien, theils Sudeleien sind, über deren Werth und Ursprung kein nur einigermaßen kunstempfängliches Auge in Zweifel sein kann. Da prangt unter Paris Bordone's Namen das bekannte Damenportrait, welches eine vor den Augen von ganz Venedig gemalte Kopie von Guarini ist. Bilder, die unzweifelhaft dem Hans Memling, Rogier van der Weyden, Hans Holbein dem Sohne angehören, werden noch als Hugo van der Goes, Jan van Eyck, Holbein Vater aufgeführt. Den van Eyck's wird alles beigemessen, was nur jemals mehr oder minder kenntnißreiche Sammler mit deren Namen aufzupuzen sich einfallen ließen. Dem gediegenen Verzeichniß des Wiener Belvedere lassen sich zwar nur vereinzelte Fehler nachweisen; wo aber irgend Gelegenheit war, ist der Hr. Verfasser auch hier in die Falle gegangen. So hat er getreulichst den nie existirt habenden Künstler „Johannes Aquila" aufgenommen, den man sich dadurch geschaffen, daß man auf einem wahrscheinlich von Hans Schüllein herrührenden Gemälde jene Worte, die im Kleidersaume des Apostels Johannes stehen, nicht auf diesen und sein evangelisches Zeichen, den Adler, gedeutet, sondern für einen noch unbekannten Malernamen genommen hat. Dergleichen ist nur möglich, wenn die reichen Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung auf diesem Kunstgebiete während der letzten vierzig Jahre ignorirt oder nur ganz vereinzelt einmal, wie aus Zufall, berücksichtigt werden. Der Zufall scheint überhaupt die Arbeit regiert zu haben, er läßt, wie z. B. bei Burgkmair, Altarflügel von ihren Mitteltafeln getrennt erwähnen, läßt manche Werke zweimal nennen, erst unter falschem, dann unter richtigem Namen, wie Holbein des Jüngern Flügelbilder 1512. Um nicht zu viel unnützen Ballast aufzuhäufen, um der Willkür und dem Wechsel jedes Augenblickes zu entgehen, wäre es gerathen gewesen, von Bildern in Privathänden, nächst den Besitzstücken wirklich berühmter und bleibender Sammlungen, nur Werke ersten Ranges und von unzweifelhaftem Ursprung anzuführen. Wenn statt dessen sogar alle die Correggio's, Michelangelo's, Giorgione's u. s. w. des Grafen Blankensee in Berlin genannt werden, in dessen ergötzlicher Gemäldegalerie nicht Rafael nicht Leonardo mangelt, und Tizian nur nach dem halben Dutzend zählt, so heißt dies die Harmlosigkeit etwas zu weit treiben. „Vielen — so liest man in der Vorrede — wird ohne Zweifel die bloße Herzählung von Bildern als eine mechanische und geistlose Arbeit erscheinen. Diesen kann ich die Versicherung geben, daß die fortgesetzte Beschäftigung mit den mir größtentheils bekannten Werken, die geistige Vergegenwärtigung ihrer Eigenthümlichkeiten, endlich die Rückerinnerung an so viele in den Galerien verlebte glückliche Stunden für mich eine Quelle des reinsten Vergnügens gewesen". — Recht schön! Dann aber soll dergleichen zur Privatunterhaltung angefertigt werden. Treten Dilettantenversuche dieser Gattung an die Oeffentlichkeit, so hat die Wissenschaft sich entschieden dagegen zu wehren.

Korrespondenz-Nachrichten.

□ **Berlin.** (Kleine Ausstellungen). Der Unterstützungsverein für Künstler, Künstlerwitwen und Waisen hat in der Akademie eine kleine Ausstellung von Kunstwerken eröffnet, welche zum Besten des Unterstützungsfonds verloost werden sollen. Die Zahl der Werke ist groß genug, um die beiden Wände eines der langen Korridore der akademischen Ausstellungsräume zu decken, und wenn sich darunter auch kein imponirendes Werk befindet, so sind doch Werke in genügender Anzahl vorhanden, welche schon für sich allein geeignet sind, dem Unternehmen einen befriedigenden Erfolg zu sichern, da die Aussicht auf den Erwerb eines solchen Werkes für den geringen Einsatz von einem Thaler verlockend genug ist. Die Sammlung zeigt in Bezug auf die verschiedenen Gebiete der Kunst fast genau das Verhältniß der großen Kunstausstellungen, nur daß sich die Zahl der plastischen Werke ungleich größer herausstellt. Die Mehrzahl dieser letzteren sind Abgüsse von vortrefflichen Originalen; aber auch Marmorarbeiten sind darunter, sowie einige Bronzen und Medaillen von Werth; außerdem noch mehrere alte Bilder, die sich in jeder Privatsammlung sehen lassen könnten, und Kupferstichwerke in prachtvollem Einbande. Die Unterstützungskasse des Vereins wurde vor etwa zwölf Jahren gegründet, sie wird verwaltet vom „älteren Künstlerverein", und hat es bereits dahin gebracht, daß sie ganz bedeutende Pensionen (an Witwen) oder sonstige Unterstützungen zahlen kann. Gleich bei ihrer Gründung kam durch Beiträge, namentlich bemittelter Berliner Künstler, ein beträchtliches Kapital zusammen, das sich dann stetig vermehrte, theils durch die regelmäßigen Beiträge der Beigetretenen, theils durch außerordentliche Geschenke, und dann in nicht geringem Maße durch die Erträge der alljährig zur Weinachtszeit veranstalteten Ausstellungen von Transparent-Gemälden in der Akademie, welche bis jetzt unter den vielen Ausstellungen um jene Zeit den ersten Rang behauptet haben. — Ausstellungen von restaurirten alten Kunstwerken geben hier in Berlin von Zeit zu Zeit Merkzeichen von der Thätigkeit der vom verstorbenen König eingesetzten Kommission für Erhaltung alter Kunstwerke im preußischen Staate. Vor mehreren Jahren waren es umfassende Darstellungen in bemaltem Schnitzwerke, aus mehreren Kirchen der Mark herrührend, dann das höchst interessante Denkmal Kaiser Otto's in Magdeburg u. s. w. Seit Kurzem stehen im Bibliothekzimmer des Museums wieder drei erneuerte Werke zur öffentlichen Ansicht: Flügelbilder von Altären aus Kirchen zu Soest in Westphalen. Das eine derselben gehört dem 14. Jahrhundert an, das zweite dem 15., das dritte dem 16. In dem zweiten bilden das Mittelstück drei in Holz geschnitzte, fast fünf Fuß hohe Figuren in Bemalung und Vergoldung. Es will mich dünken, als ob bei der Wahl des ersteren zur Erneuerung wohl allzusehr antiquarische Liebhaberei den Ausschlag gegeben habe, da die krüppelhaften Gestalten des Bildes einerseits den Besuchern der Kirche nicht die geringste Befriedigung, weder ihres Schönheitssinnes noch ihrer Andacht, gewähren können, andererseits der Kunstforscher eine hinlängliche Anzahl ähnlicher Werke in den Museen vorfindet. Desto-

mehr muß die Erhaltung der beiden andern Werke als ein Gewinn für die Kunst betrachtet werden, da beide sowohl in Bezug auf Gefühl als auf Technik wirklich schöne Partien aufweisen. Die Restaurirung ist von Seller, dem Nachfolger des in diesem Fache so ausgezeichneten Schlesinger.

Kleine Chronik.

Die belgische Kunstausstellung, welche dieses Jahr in Brüssel stattfand und vorigen Monat geschlossen wurde, kann im Ganzen keine hohe Bedeutung in Anspruch nehmen. Sie gab insofern allerdings ein Bild unserer gegenwärtigen Kunstzustände, als der Mittelmäßigkeiten manche, aber wenig Werke ersten Ranges ausgestellt waren. Durch dieses relative Verdienst dürften jedoch die großen Lücken, welche sich den Blicken des „internationalen" Beobachters darboten, schwerlich ausgefüllt werden. Unter den 1281 ausgestellten Werken war z. B kein einziges englisches; Deutschland war ebenfalls höchst mangelhaft, vorwiegend durch die unvermeidlichen Düsseldorfer vertreten; Frankreich und die in französischer Schule gebildeten belgischen Künstler thaten das Beste. Aber auch unter den Belgiern sah man Viele, die nicht da waren, als: De Keyser, Leys, Gallait, Verboeckhoven, Wappers, und Madou war ebenfalls nicht gerade sehr würdig repräsentirt. Nach Gattungen geordnet fanden unter den Historienmalern Bellangé, Comte, dell' Aequa, Roberti und van Severdonck die meiste Anerkennung; die trefflichsten Genrebilder lieferten J. Čermak, Campotosto, Constant Claes, De Heuvel, Dillens, Glibert, Langée und Van Lerius. In der Landschaft gab man O. Achenbach, De Kock, De Haas, Roffiaen und Van Moer die Palme. Louis Robbe, J. Robie und Serrure steuerten die schönsten Fruchtstücke bei; M. Moerenhout trug in der Darstellung von Jagdscenen den Preis davon; Van Schendel bewährte sich wieder in der Darstellung kunstvoller Beleuchtungen; Müller aus Paris brachte ein schrecklich wahres Bild einer Spielhölle und Meissonier u. A. die vielbewunderte „Schlacht von Solferino" zur Ausstellung. Beide hatten den außerordentlichsten Erfolg. Eine Rüge verdient die auch in anderen Ausstellungen bereits übel vermerkte Sitte, die Bilder während der Dauer der Exposition verschiedene Male umzuhängen. Man kann diesem vielleicht nothwendigen Uebel dadurch abhelfen, daß an jedem Bilde der Name des Künstlers und eine kurze Angabe des Gegenstandes auf einem besonderen Zettel angebracht wird. Wer sich genauer unterweisen will, mag dann im Katalog nachschlagen. Aber dem langen Suchen der Bilder an der Hand des letzteren wird hiedurch wenigstens gesteuert.

Die französische „Académie des beaux arts" hat dem durch Pariser Blätter ausgesprochenen Wunsch, das Andenken Delacroix's durch Aufschub der Wahl seines Nachfolgers zu ehren, wie dieß bei H. Vernet geschehen war, nicht entsprochen und den Maler Aug. Hesse an Stelle des Verstorbenen in ihre Reihen aufgenommen.

Lokales.

H. — **Der österreichische Kunstverein** hat, wie gewöhnlich, im November die Wintersaison mit einer besonders reichen Ausstellung begonnen. Der Anfang der Saison und die neugefüllte Vereinskassa sind zwei gewichtige Motive für eine zahlreiche Konkurrenz von verkäuflichen Kunstgegenständen. Unter den wenigen nicht verkäuflichen Ausstellungswerken befinden sich die größtentheils bekannten Cartons von Kupelwieser. Bemerkenswerth als Nachbildungen sind die Aquarelle von Pertholds nach den Deckengemälden Rafaels in der Farnesina, und Göstl's Aquarelle nach Murillo und Trevisani aus der Eßterhazy-Galerie: „Das Brot vertheilende Christuskind im Schooße Maria's," und „Lucretia, die sich den Tod gibt." Grottger kämpft in seinen „Scenen aus Russisch-Polen" auf künstlerischem Gebiete den Verzweiflungskampf seiner Nation mit. Das stürmische Gefühl dieses unläugbar sehr talentvollen jungen Mannes treibt ihn zu markanten, freilich von den Regeln der Kunst noch wenig beherrschten Darstellungen, durch welche aber das Auge des Beschauers unwillkürlich gerührt und mitleidsvoll auf die entsetzlichen Erscheinungen dieser nationalen Tragödie geheftet wird. Berdellé in München hat in seiner „aus dem Bade steigenden Venus" einen antiken Gegenstand in moderner Auffassung trefflich dargestellt. Lies in Antwerpen entfernt sich in der Komposition seiner „christlichen Märtyrer und heidnischen Gefangenen, welche zum Tode geführt werden", allzuweit von den klassischen Meistern. Aus dem reichen Schatz der sonstigen figuralischen und landschaftlichen Darstellungen greifen wir als besonders beachtenswerth heraus: Die Genrebilder „Streit beim Spiele" von ten Kate in Amsterdam, „Wiedersehen nach überstandener Krankheit" und „Entweder — oder" von den Düsseldorfern Otto Rethel und Wischebrink, dann „die Wallfahrer" von dem Wiener A. Schönn, das „Schwarzwälder Mädchen" von Canon, die Porträts von Reiter, Aigner, Deker und Wertheimstein, eine effektvolle Landschaft von Calame „Hochgebirge", eine in diesen Blättern schon angezeigte Landschaft Selleny's aus Brasilien, dann A. Achenbachs „niederländisches Dorf mit Mühlen". Von der Klein-Plastik sei erwähnt: Eine Nachbildung in Alabaster nach Gian Bologna von Sbolgi in Florenz: „Raub der Sabinerinnen" und Habenschaden's in München reizvolle Thierstatuetten und Thiergruppen in Gyps.

Briefkasten: 11. — 20. November: F. E. in Berlin: Die Nr. ist expedirt; Ihren Mittheilungen sehen wir dankbar entgegen. — K S in Weimar: beantwortet. — A. T. in München: Wir schreiben noch mals — F. H. hier und ❑ in Berlin: Benützt.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 18. Zweiter Jahrgang.

Recensionen
und Mittheilungen über
bildende Kunst.

Wien 28. November 1863.

Unter besonderer Mitwirkung von
R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr. 2 fl. 25 kr. 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: G. Jägermeyer & Co., Graben, 14. Man abonnirt daselbst durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Friedrich Preller. — Die internationale Kunstausstellung in München. V (Schluß). — Kleine Chronik. — Lokales.

Friedrich Preller.

Biographische Skizze von **Richard Schöne.**

Dem Ersuchen der verehrten Redaktion dieser Blätter, für die von ihr beabsichtigte Reihe von Künstlerbiographien einen Abriß von Fr. Prellers Leben zu bearbeiten, bin ich um so bereitwilliger nachgekommen, als ein Zusammentreffen glücklicher Umstände mich in den Stand setzt, die lückenhaften gedruckten Nachrichten über den Entwickelungsgang dieses Künstlers *) vielfach zu ergänzen und so ein vollständigeres Bild von ihm zu geben, als es den meisten Andern möglich sein würde. Man wolle den Versuch mit freundlicher Nachsicht entgegennehmen.

Friedrich Preller ist am 25. April 1804 zu Eisenach geboren. Seine Eltern waren beide Weimaraner, die Mutter eine geborene Röhrborn, der Vater seines Handwerks ein Konditor. Doch siedelte derselbe schon 1805 nach Weimar über, um dort eine kleine Oekonomie vom Großvater zu übernehmen. Dabei ging er eifrig seiner Lust zum Modelliren nach, worin er großes Geschick besaß. Er war überhaupt eine sinnige, feine Natur, die in dem Bemühen, etwas Künstlerisches hervorzubringen, ihre höchste Befriedigung fand. Dieses Vorbild mag im Sohne die vom Vater ererbte künstlerische Begabung früh angeregt haben, und so zeigte sich schon in dem Knaben der lebendige Trieb, was in der Außenwelt ihm als merkwürdig aufstieß, nachzubilden. In den bewegten Kriegsjahren sah es auch in Weimar bunt genug aus. Die unmittelbaren Folgen der Schlacht bei Jena erlebte das Kind noch unbewußt; in desto lebendigerer Erinnerung steht dem Manne das bunte Kriegstreiben, von dem auch später Weimar der Schauplatz ward. Blutige Scharmützel erstreckten sich zuweilen bis mitten in die Stadt, und zwischen dem Allen trieb, oft unvorsichtig genug, die Jugend ihr Wesen, welche den Anlockungen der fremden Soldaten, der Baschkiren, Kosaken u. s. w. durch noch so strenge Aufsicht der Eltern nicht zu entziehen war. Als ein gewandter, munterer Knabe nahm Preller den lebhaftesten Antheil an allen diesen Erscheinungen, die seiner Phantasie willkommener waren als den Eltern, die bei einer ohnehin beschränkten Existenz unter dem Drucke immer erneuter Einquartierung seufzten. Er zeichnete mit Leidenschaft die fremden Gestalten ab und trieb sich mit Vorliebe unter ihnen umher; an einen Kosaken schloß er sich besonders eng an, lernte von ihm reiten, tummelte sich Stundenlang auf seinem Pferde, und beim Abschiede gab es von beiden Seiten bittere Thränen.

Diese mannigfachen und die Einbildungskraft beschäftigenden Eindrücke mögen in des Knaben Entwickelung bedeutsamer gewesen sein, als der in der Kriegszeit oft unregelmäßige Schulunterricht. Indessen besuchte Preller das Gymnasium bis Obersecunda, und behaup-

*) S. Naglers Künstlerlexikon und Monogrammisten (FP). Lorcks „Männer der Gegenwart," Leipzig 1858. „Weimar" vom Freih. von Biedenfeld 1841, S. 285. „Deutsche Kunstzeitung," Leipzig 1851, 3. Heft S. 94 ff. „Kunstblatt" 1855, S. 401 ff. Schöll, „Weimar's Merkwürdigkeiten" S. 280 ff.

nach Antwerpen, wo der junge Maler mit andern Schülern desselben Meisters im de Volter'schen Hause Aufnahme fand.

(Fortsetzung folgt.)

Die internationale Kunstausstellung in München.

Von **A. Teichlein.**

V.

(Schluß.)

Wir haben eine Schuld abzutragen gegen zwei der umfangreichsten Werke der Ausstellung, Eduard Schleich's „Chiemseelandschaft" und Koller's „Idylle aus dem Berner Oberlande," welche früher nur eine flüchtige Erwähnung fanden, und an welche hier um so lieber wieder angeknüpft werden soll, als sie uns einen prinzipiellen Kontrast von Belang vor Augen rücken, zu welchem die Kritik ihre Stellung zu nehmen hat. Schleich gilt bekanntlich in München als ein Hauptrepräsentant des koloristischen Fortschrittes, und mit Recht; denn er vor Allen ist ein Meister in der Vertheilung der bewußten koloristischen „Flecken," in der Führung des Lichtganges, mit einem Wort in der Konstruktion eines malerischen Organismus, eines Bildes. Wer diese Kunst seiner Kunst nicht in hohem Grade besäße, dem sollte es auch kaum gelingen, einem Motive wie diese „Chiemseelandschaft," die eigentlich nur eine Ferne ist, ein kolossales Bild von so energischer Wirkung abzutrotzen. Denn hier sind keine großen Formen, keine einschneidenden Terrainbildungen, wie bei den Rottmann'schen Bildern von hohen Standpunkten. Diese Hügelüberschneidungen lassen kaum eine eigentliche Gliederung der Pläne zu und selbst der Hauptstützpunkt koloristischer Konzeptionen, ein bedeutender vertikaler Akzent, ist nur annäherungsweise in der dunklen Baummasse des ziemlich fernen Mittelgrundes vorhanden. Nichtsdestoweniger hat Schleich aus diesem stofflich sehr weitläufigen, künstlerisch aber im Grunde sehr beschränkten Gegenstande ein Werk zu gestalten gewußt, das jedenfalls zu seinen besten zählt. Ob die Mittel, welche er anwendet, nicht zuweilen „die Bescheidenheit der Natur" allzusehr überschreiten, welche nach Shakespeare die Richtschnur aller Kunst sein soll, das wollen wir nicht untersuchen; genug, daß er uns die Mittel meist vergessen läßt, über die schönen Zwecke, welche er damit erreicht. Wenn man aber heut zu Tage Grund hat bei einem Meister wie Schleich, seiner seltenen Herrschaft über die malerische Konzeption zulieb, über manche andere Seite der Sache hinweg zu sehen, so werden diese Gründe der Anerkennung für ihn zu ebensovielen Gründen ablehnender Strenge gegen Koller, dessen „Idylle aus dem Berner Oberlande" zwar ein schönes Material, ja sogar weit wirksamere Faktoren eines Bildes enthält als Schleich's „Chiemseelandschaft," der aber gerade dasjenige fehlt, was wir an Schleich so hochschätzen: die organische Konzeption. Am allerwenigsten darf uns die blendende Virtuosität bestechen, womit Koller einzelne Solostücke aus der Natur vorzutragen versteht. — Solostücke sage ich! Diesen jungen Stier, wer malt ihn besser? Jene Eichengruppe des Hintergrundes, steht sie nicht reizend gegen die glänzend weiße Wolke? Sicher! Aber sind auch nur die Größenverhältnisse der Figuren untereinander glücklich, richtig zu nennen? Stimmt auch nur das Blau der Luft zum Grün des Vordergrundes? Tanzen nicht alle Pläne durcheinander ohne Ruhe und Halt? — Man denke sich ein Programm der schönsten musikalischen Solostücke, ausgeführt von den ersten Virtuosen der Welt, aber alle zugleich gesungen, geblasen, gegeigt! Welche verrückte Symphonie! Man schwindelt bei dem bloßen Gedanken an einen solchen Kunstgenuß. Aber ebensoviele, freilich auch mit größter Virtuosität gemalte Solostücke in einem einzigen Goldrahmen zusammengekoppelt, das erträgt, das bewundert die moderne Welt, und bildet sich noch überdies ein, sie hätte gesunde, ja wohl gar gebildete, kunstsinnige Augen. Dieser Vergleich ist übertrieben, das weiß ich, aber unwahr ist er nicht, er karikirt nur die Wahrheit. Koller aber ist ein so eminentes Talent, daß es sich gerade ihm gegenüber wohl verlohnt, einen energischen Ausfall gegen den direkten stückhaften Naturalismus zu machen, in welchem er bis jetzt befangen ist, über welchen ihm aber hoffentlich der wachsende Sachverstand, die unzweifelhaft lautere und starke Willenskraft früher oder später noch hinaushelfen wird.

Aehnlich wie mit Koller verhält es sich mit Paul Meyerheim (dem Sohn), dessen „Ziegenhirte" gleichfalls im Einzelnen ein sehr tüchtiges, ja stellenweise ein vortreffliches und beiweitem feineres Bildchen ist, als die anspruchsvollere „Berner Idylle," obschon auch noch fleckig. Doch sind es hier hauptsächlich nur das Terrain und die an sich reizende Dorfpartie des Hintergrundes, welche sich streiten und die Ruhe der Gesammtwirkung beeinträchtigen, wie denn überhaupt die deutschen Maler sich noch viel zu wenig Rechenschaft geben von einer bestimmten Sonderung der Ton-

verhältnisse des horizontalen und des vertikalen Planes. Etwas mehr Entschiedenheit in diesem Stück könnte selbst der „Heimkehr einer Rinderheerde durch den herbstlichen Wald" von Friedrich Voltz nicht schaden. Dies ist aber auch der einzige Wunsch, den dieses vortreffliche Bild vielleicht noch übrig läßt, das wir nicht blos als das bedeutendste seines Faches, sondern geradezu als eines der befriedigendsten Werke der gesammten Ausstellung bezeichnen können. Es lohnt sich, wenn man wie Friedrich Voltz stets zu den fleißigeren Galeriebesuchern gezählt hat. Wir freuen uns, seinen „Herbstabend" in der neuen Pinakothek wieder zu sehen. Wenn es einem Kritiker erlaubt ist, auch Liebhabereien zu haben, so möchte ich endlich noch meines besonderen Lieblings unter den Thierstücken gedenken, nämlich der allerliebsten „Hühner- und Entenmatinée am Brunnentrog" von Karl Jutz, welche in der That einen wahren Meister dieses kleinen geflügelten Genre's ankündigt.

Die Thiermalerei, kann man im Allgemeinen sagen, ist dasjenige Fach, in welchem gegenwärtig der direkte stückhafte Naturalismus am meisten vorherrscht, was auch gar nicht zu verwundern ist, denn Schafsfelle und Kuhhäute sind wie für ihn geschaffen und er ist ganz vorzugsweise wie für sie gemacht. Die „Poesie" unserer „Idyllenmaler" mag auf ihrer Hut sein! — In der Landschaft dagegen halten sich zur Zeit die mannigfachsten Richtungen die Wage und vollziehen sich oft die glücklichsten Fusionen derselben. Welch ein Abstand ist nicht z. B. von Schleich's breiter und bewußter Malerei bis zu der trockenen, aber gefühlten Zeichnung in Professor Hanshofer's „blauer Gumpe" oder der „deutschen Waldlandschaft" von Leonhardi in Dresden! Dazwischen behaupten sich die Meister des Centrums mit vorwiegender Akzentuirung der Komposition und Linienschönheit, der Farbe geneigt, jedoch technisch an der älteren Schreibart festhaltend, wie Schirmer in seiner „römischen Campagna" und Christ. Morgenstern's „auf der Höhe von St. Hippolyt im Elsaß," ein Werk, das die Nachbarschaft des vielgepriesenen Marilhat der Lotzbeck'schen Sammlung nicht zu fürchten und jedenfalls vor diesem den großen Vorzug hat, daß es ein Bild von ungetheiltem Interesse ist, während Marilhat das seine durch die Baumgruppe des Centrums in zwei Hälften zerschnitten hat, deren jede füglich für sich allein bestehen könnte. — An den Verlust, welchen wir durch Direktor Schirmer's Tod erlitten haben, gemahnt uns nicht bloß sein genanntes eigenes Werk, wir werden daran auch durch manche tüchtige und hoffnungsvolle Leistung der Karlsruher Kolonie erinnert, welche von seinem Einflusse zeugt, und deren wir hier leider nur durch diese Andeutung gedenken können. Auch die jüngere Münchner Linie, Lichtenheld, Lier, Ebert u. s. w., so wie viele Andere zu kennzeichnen müssen wir uns versagen. Nur noch ein paar Bilder will ich anführen, welche mir auch jetzt, nach dem Schlusse der Ausstellung, noch besonders gegenwärtig sind: — auch darin liegt ja ein Kriterium. Unter den Münchnern ist es Löffler, der treue Anhänger des Rottmann'schen Styles, der mir mit seinem „Athen, vom Haine von Kolonos aus gesehen," einen höchst wohlthätigen Eindruck hinterlassen hat. Von den Düsseldorfern wird mir Morten-Müller's „schwedische Landschaft" gewiß noch lange als sympathische Erscheinung in gutem Andenken bleiben, während mir das Resultat einer so eminenten Geschicklichkeit, wie sie Oswald Achenbach besitzt, von seiner neapolitanischen Staubwolke verhüllt, schon jetzt nur mehr als ein ganz vages Bild vorschwebt. — In Summa muß man zugestehen, die Zahl sogenannter „guter Bilder" ist heut zu Tage Legion, wenigstens nach deutschen Anschauungen. Jenseits des Rheines freilich, in französischen Augen würde diese Legion allerdings sehr zusammenschmelzen!

Nur zu gut kenne ich die harten französischen Urtheile über unsere Landschaftmalerei, auf welche unlängst der geehrte Pariser Berichterstatter der „Recensionen" anspielte. Würde man mich aber nun fragen, welcher von den deutschen Landschaftern unserer Ausstellung nach meinem Dafürhalten allenfalls in Paris am meisten Anerkennung finden könnte, so würde ich antworten: Richard Zimmermann, mit seinen zwei kleinen Waldbildern mit Thierstaffage, namentlich mit dem einen dunklen, das jetzt im Besitze des Herrn Joseph Benzino ist. Als ein enthusiastischer Verehrer der französischen „intimen" Landschaft, will ich hiemit ein höchstes Lob ausgedrückt haben, das ich dem Künstler, dem es gilt, nicht gerne verkümmern, wohl aber ihn zu fernerer Läuterung seines Strebens anspornen möchte, wenn ich beifüge, daß auch bei ihm die Feinheit der Empfindung noch immer nicht ganz frei wirkt, immer noch etwas beeinträchtigt wird durch gewisse Proceduren und eine Handfertigkeit, welche so groß ist, daß sie zuweilen sein Denken und Fühlen mit sich fortreißt, anstatt umgekehrt stets von den geistigen Fakultäten überwacht, gezügelt und beseelt zu werden.

Schließlich haben wir jetzt noch zwei der hervorstechendsten Merkmale der Ausstellung zu betonen: die

auffallend große Anzahl von Nachtstücken, und das unerwartet verstärkte Auftreten des realistischen Charaktergemäldes. Da letztere Bezeichnung keine allgemein gang und gäbe ist, so will ich sogleich hinzusetzen, was damit gemeint sein soll, nämlich die Kunstweise der HH. Scherres, Burnitz, Genz, Bennewitz u. s. w. Sage man immerhin, solche Bilder seien keine Bilder, sie seien höchstens Studien; gut, aber diese gewissenhaften, herzinnigen Studien haben den Reiz alles wahrhaft Empfundenen, und sie haben das positive Verdienst einer Naturwahrheit, welche nichts gemein hat mit dem, was der direkte stückhafte Naturalismus dafür ausgeben will, sondern welche, im geraden Gegensatze zu seinen unkünstlerischen Solostücken, Wahrheit der malerischen Verhältnisse einer Gesammtheit von Naturerscheinungen, also bereits wahrhaft malerisch geschaute Naturschönheit, wenn auch noch nicht volle Kunstschönheit ist. Weiter kann ich mich nicht auslassen, ohne mich in die Wirren der Stofffrage und die Theorie der Konzeption eines Kunstwerkes zu verwickeln, wobei, ich leugne es nicht, gar manches zu Tage treten müßte, was nicht gerade zum Lobe unserer radikalen Realisten gereichte und was ihnen an einem andern Orte nicht erspart werden kann.

Das aber wird auch dann noch außer Zweifel stehen, daß es eine große Ungerechtigkeit wäre, wenn man das realistische Charakterbild in der Landschaft lediglich als eine Verirrung, als eine Mode, ja wohl gar als eine Charlatanerie auffassen wollte, der es um nichts weiter zu thun sei, als Aufmerksamkeit zu erregen durch die pikante Neuheit der Einführung bisher für unmalerisch gehaltener Stoffe, während man gerade dieser Richtung wenigstens das Eine nicht bestreiten kann, daß sie ein grundehrliches, liebevolles Studium voraussetze, ein Studium, das in seiner zugleich naiven und bewußten Hingebung an die Natur damit zu beginnen hat, jeden Schick, jede Effekthascherei und Charlatanerie abzulegen, ein Streben also, das — so lange Deutschland seinen besonderen Kunstvereinsgeschmack hat — auch gefaßt sein muß, auf Erfolge zu verzichten. Gerade weil der positive Theil dieser realistischen Bestrebungen in der That wenigstens ein Theil der Kunst des Sehens ist, erblicken ja alle diejenigen, welche nicht oder falsch sehen gelernt haben, nichts in seinen besten Resultaten, nichts als dasjenige, woran ein ungebildetes oder verbildetes Auge eben immer hängen bleibt, das Gegenständliche, das ihnen mißfällt. Vom Plaidoyer auf meine Klienten übergehend beschränke ich mich auf zwei derselben. — Burnitz in Frankfurt hat große Fortschritte g macht, seit ich ihn in Paris aus den Augen verlor, doch wird er in dem löblichen Bestreben, die mysteriöse Weichheit der Natur zu erreichen immer noch etwas zu flau. Das soll mir aber keineswegs die Freude verderben an seinem reizenden bebuschten „sumpfigen Bach." Viel bestimmter, auch reicher im Ton ist Scherres in Danzig, dessen überaus feines Bildchen: „Bei schlechtem Wetter auf der Landstraße" (im Charakter von Ost-Preußen) nach meinem Ermessen das beste Werk dieser Gattung ist und überhaupt zu den erquicklichsten, weil gefühltesten und in ihrer Art vollendetsten Bildern der Ausstellung zählt.

Mein landschaftliches Ideal ist der radikale Realismus, wie er bei uns vertreten ist, allerdings nicht; denn streng genommen ist diese äußerste Linke des Realismus doch nur eine Abart des paysage intime; wenn ich aber dem Wachsthum dieser Richtung nichts destoweniger das Wort rede, so geschieht es, weil sie nicht bloß dazu dienen kann, den stückhaften Naturalismus auf einen künstlerischeren Weg zu bringen, sondern weit mehr noch, weil ich in ihr eine heilsame Reaktion erblicke gegen die konventionellen Manieren, welche uns der Natur weit mehr entfremdet haben, als man glauben will. Wie leicht wir Deutsche uns mit dem Konventionellen begnügen, wenn es nur einen gewissen poetischen Beigeschmack hat, das beweist die Ueberzahl der Mondscheinlandschaften, welche bei uns producirt werden. Konventionelleres gibt es nichts als ein Nachtstück. Auch das Beste dieser Art ist und bleibt etwas Konventionelles.

Und was die Poesie anbelangt, — die Hand auf's Herz — wird dieser poetische Effekt nicht weit vollständiger mit dem ölgetränkten Theatermond erreicht, als mit der weißen, gelblichen oder röthlichen Kunstvereinsoblate? Damit soll den Werken namhafter Meister nicht zu nah getreten werden. Es versteht sich von selbst, daß ein Morgenstern oder Schleich auch in einem Nachtstücke seine Individualität zur Geltung bringen kann. Man kann sich auf jedem Gebiete einzelner Leistungen freuen und doch seine gegründeten Bedenken gegen dieses Gebiet selbst haben. Unter den Alten tauchte das Nachtstück erst spät auf. Die gesammte neuere französische Schule hat vielleicht nicht so viel Monde gemalt, als auf unserer Ausstellung allein versammelt waren. Weder Dupré noch Rousseau haben meines Wissens sich jemals damit befaßt und auch Rottmann ging niemals über die Däm-

merstunde hinaus, wo das große Gestirn der Nacht zwar am Himmel steht, aber noch keine unmalbaren Ansprüche macht. — Ich habe einen erfahrenen Mann sagen hören: schon auf einer der letzten Ausstellungen seien die Mondscheine nicht mehr so leicht verkäuflich gewesen als sonst. — Wenn sie ganz aus der Mode kämen — ich hielte es für ein Zeichen des erstarkenden Kunstsinnes. Und wer weiß? Wir Deutschen sind zwar nun einmal die romantische „Mondscheinbrut"! Aber die Zeit wird immer positiver, immer realistischer gesinnt. Gewiß, der Mond kann untergehen, die Nacht ist nicht mehr zeitgemäß!

Damit sei denn unser Finale geschlossen. Wenn ich es bei dem besten Willen recht kurz zu sein dennoch zu weit ausgesponnen habe, so hoffe ich doch, daß man, was aus Liebe zur Sache verschuldet ward, auch zu entschuldigen geneigt sei der Sache zuliebe.*)

Es erübrigen uns nur noch folgende statistische Notizen:

Den im 2. Bericht (Beiblatt Nr. 8) mitgetheilten Ankäufen ist beizufügen: Gisbert Flüggen „Vorzimmer eines Fürsten", und Fried. Voltz „Heimkehr einer Heerde" verkauft an S. M. König Ludwig. Feuerbach „Pietà", und Lenbach „Ein Hirtenjunge" an Freiherrn v. Schack. L. Mecklenburg „S. Giorgio maggiore in Venedig bei Abendbeleuchtung", und Ebert „Waldlandschaft" an H. Graf v. Langenstein. H. Bürkel „Abzug von der Alpe" an Hrn. Kommerzienrath v. Leiden. W. Stryowski „Polnische Juden in der Synagoge" an Hrn. Cox. Hüther. „Marine," und Bennewitz v. Loefen „Sonnenuntergang am Meere" an Hrn. Ferd. Amman. Cäsar Willich „Psyche"; Graf v. Holnstein's „Bauernmädchen"; H. Houze „Die letzten Augenblicke der Tochter des Komponisten Gretry" und drei Aquarelle v. Heigel an die Wimmer'sche Kunsthandlung in München. Fried. Voltz „Ein bei seinen Thieren eingeschlafener Hirtenknabe"; Fräul. Anna Peters „Frühlingsblumen" und eine Aquarelle v. Heigel an eine Kunsthandlung in Berlin. Ferner an verschiedene Privatleute: L. Hartmann „Pferde-Transport"; A. Seitz „Würfelspieler in einer Winkelkneipe"; Riedmann „Toast auf das Brautpaar"; Schenkenhofer „Agnes Bernauer"; Fr. Westermeyer, Relief, „Madonna mit dem Kinde".

Die Ausstellung zählte 500 Nummern, wovon 38 Kunstgegenstände im Gesammtwerthe von 25,000 fl. (runde Zahl) angekauft wurden, nämlich 29 durch Private und 9 durch die Jury für die Verloosung. Das Gesammterträgniß belief sich auf 10,005 fl., die Gesammtausgabe auf 6521 fl., wonach sich eine Summe von 3484 fl. für den Ankauf von Verloosungsgegenständen ergab. Es waren 3650 Loose zu 30 kr. verkauft worden, welche einen Geldbetrag von 1825 fl. abwarfen. Die Gesammt-Ankaufssumme der Verloosungs-Gegenstände beträgt somit nahezu das Doppelte der Gesammteinlage der Aktionäre. Die Verloosung fand Montag den 16. November in öffentlicher Ausschußsitzung statt, wozu die Loosinhaber eingeladen worden waren. Sie ergab folgendes Resultat.

Verloosungsgegenstände.

Kat.-Nr.		Serie	Loos
228	Ed. Schleich in München „Seestrand bei Mondbeleuchtung"	6	29
185	Michael Neher in München „Seitenportal der Martinskirche in Landshut".	18	21
97	Jos. Hafner in München „Thierstück" . .	70	44
419	Conrad Hoff in München „nach der Mahlzeit"	52	23
96	J. Hilverdink in Amsterdam „Bewegte See mit holländischen Fischern"	58	40
373	Reinhold Begas in Berlin, Marmorbüste „Römisches Mädchen"	2	35
120	J. A. Klein in München „Schiffszug am Inn bei Oberaudorf"	55	16
247	L. Ch. A. Steinheil in Paris „Mutterliebe"	10	41
139	Karl Lasch in Düsseldorf „Das Gutachten"	12	27

Die früher zur Verlosung angekaufte „holländische Marine" von Schelfout im Haag wurde von der Geschäftsführung im Laufe der Ausstellung an einen Privatmann abgetreten.

Kleine Chronik.

Györgyi †. Aus Pest wird der am 26. Oktober erfolgte Tod des Porträitmalers Györgyi gemeldet. Derselbe hatte erst kürzlich den Auftrag erhalten, das Bildniß des Kaisers Franz Joseph für die ungarische Hofkanzlei zu malen.

König Ludwig von Bayern hat durch einen Akt großartiger Munificenz, von dem die Blätter kürzlich berichteten, das Interesse der Freunde mittelalterlicher Kunst neuerdings auf den Ausbau des Regensburger Domes hingelenkt. Es erscheint uns angemessen, an dieses Ereigniß einige uns aus bestunterrichteter Quelle zugehende Mittheilungen über die letztjährigen Restaurationsarbeiten an diesem Prachtbau süddeutscher Gothik zu knüpfen. Im Jahre 1859 bildete sich der „Verein für den Ausbau des Domes zu Regensburg." In demselben Jahre wurde auch mit den Vorbereitungen zum Bau begonnen; zunächst mit Herstellung von Versicherungsbauten im Fundamente. Im Jahre 1860 wurden vorerst am südlichen Thurme die Gerüste hergestellt, dann, nach Feststellung eines Modelles, mit Beischaffung des nöthigen Steinmateriales und Bearbeitung desselben begonnen. Im Jahre 1861 konnte mit dem Fortbau am südlichen Thurme der Anfang gemacht werden. Der Neubau hat jetzt mit einer Höhe von 78 Fuß den Schluß des achteckigen Geschosses erreicht. In einer Höhe von 152 Fuß

*) Die in der Uebersicht angekündigten allgemeinen Schlußbetrachtungen behält sich der Hr. Verfasser für eine besondere erweitertere Publikation dieser Ausstellungsberichte vor.
R. d. A.

war das alte Werk oberhalb der Fenster im dritten Stockwerk geschlossen worden. Am nördlichen Thurme waren vorerst die obersten Schichten abzutragen, die mit unentsprechendem Steinmaterial Ende des 15. Jahrhunderts hergestellt worden waren. Sobald diese Verbesserung, die sich insbesondere an der Nordwestseite des Thurmes beinahe bis zur Mitte des dritten Stockwerkes herab erstreckt, dann einige rückständige Arbeiten zur Vollendung des achteckigen Geschosses am südlichen Thurme hergestellt sein werden, soll vorerst der nördliche Thurm auf dieselbe Höhe gebracht werden, welche der südliche nun schon erreicht hat, und hierauf die beiden Thurmhelme mit je 120 Fuß in Angriff genommen werden. Schließlich soll das sogenannte „Eichelthürmchen" am Westgiebel, statt des kuppelartigen Abschlusses, eine durchbrochene Helmpyramide erhalten. Seit Beginn des Baues wurden bisher 150,000 Gulden verausgabt; zur Vollendung der Thürme und Herstellung des Giebelthürmchens sind nach den Erfahrungen der bisherigen Bauführung noch 350,000 Gulden erforderlich. Um die Vollendung des Baues in 7 Jahren möglich zu machen, hat nun eben König Ludwig zur Kompletirung der bisherigen Einnahmen auf die Bedarfssumme für diese 7 Jahre einen jährlichen Beitrag von 20,000 Gulden zugesichert. Zur Herstellung der Arbeiten dürfte vielleicht auch eine kürzere Zeit genügen. Bei Verfügung über die verwendbaren Mittel — die bestehenden Verhältnisse ins Auge gefaßt — könnte das Ganze in 4 oder 5 Jahren vollendet dastehen. Der Verein hat bisher nur in den nächsten Kreisen gesammelt, bei allgemeinerer Betheiligung würde das genannte Ziel gewiß um so eher erreichbar sein.

In Frankreich ist nun auch die schöne Kunst von ihrem Staatsstreich heimgesucht worden. Die „Chronique des arts" begrüßt den kaiserlichen Akt, wodurch die „veralteten Grundsätze," nach welchen die Ecole des beaux-arts seit 1819 verwaltet wurde, durch liberalere Prinzipien ersetzt sind, mit entschiedener Freude; sie findet in dem neuen Statut den Ausdruck dessen, was von Seiten der öffentlichen Meinung seit Jahren gewünscht worden sei. Dem durch den „Moniteur" publizirten Dekret entnehmen wir folgende Bestimmungen: Die Schule steht unter der Leitung eines alle fünf Jahre von der Regierung zu ernennenden Direktors, welcher 8000 Frcs. Besoldung erhält. Auch die sämmtlichen Professoren und Verwaltungsbeamten werden von der Regierung ernannt und besoldet; erstere erhalten 2400 Frcs. jährlich. Für die nächsten fünf Jahre ist Robert Fleury zum Direktor ernannt. Es werden Zwangskurse über Geschichte, Archäologie, Aesthetik, Anatomie und Perspektive eingeführt. Die Professoren haben alle Vierteljahre über die Leistungen der Schüler an das Ministerium zu berichten. Mit der Einrichtung der sogenannten Prix de Rome wird ebenfalls ein Wechsel vorgenommen, der Art, daß von jetzt an auf jede Sektion nur ein Preis fällt, und die Stipendien nur auf vier, statt früher auf fünf Jahre ertheilt werden. Von diesen kann der Gekrönte zwei Jahre in Rom und die zwei anderen auf Reisen zubringen. Medaillen- und Steinschneider erhalten die Stipendien bloß auf drei Jahre, von denen ebenfalls zwei in Rom zu verbringen sind.

Die Kunstsammlung des in Berlin verstorbenen Stadtgerichtsrathes Naumann wird in allernächster Zeit zum Verkauf gestellt werden. Dieselbe umfaßt zunächst an 18,000 Kupferstiche, worunter nicht nur die sämmtlichen Koryphäen der deutschen, italienischen, niederländischen, französischen und englischen Schulen vertreten sind, sondern auch von manchen weniger bekannten, vorzugsweise dem Kunsthistoriker wichtigen Meistern sich interessante Blätter finden. Dazu kommt ferner eine beiläufig vierthalbhundert Nummern umfassende Gemäldesammlung, vorzugsweise von älteren Meistern.

Die Statue Napoleon's I. von Seure auf der Pariser Vendome-Säule, welche den Kaiser in der bekannten soldatischen Tracht mit dem „welthistorischen Hütchen" darstellte, ist auf Geheiß Napoleon's III. kürzlich herabgenommen worden, und durch eine neue von Dumont ersetzt, welche den Helden als römischen Imperator mit der Toga, Sandalen, Lorbeerkranz und kurzem Schwert darstellt. Die alte Statue soll auf dem Rondell von Courbevoie, in der Axe der Avenue von Neuilly, wieder zur Aufstellung kommen. Duban entwarf den Plan zu dem neuen granitenen Piedestal.

Lokales.

Akademisches Gymnasium. Man arbeitet bereits an den Grundfesten des neuen akademischen Gymnasiums, welches auf den Glacisgründen in der Nähe des ehemaligen Verbrennhauses vom Dombaumeister Professor Schmidt im gothischen Styl ausgeführt wird. Die Situation des Gebäudes ist der Art, daß die Front gegen den Stadtpark zugekehrt wird. Es soll aus einem Mittelbau, für den Prüfungssaal und die Kapelle, und aus zwei Seitenflügeln, für die Lehrlokalitäten, bestehen; unter letzteren werden zwei große amphitheatralisch konstruirte Säle für experimentale Vorträge eingerichtet.

Ludwig-Viktor-Palast. Architekt Ferstl, dem wie bereits gemeldet, der Entwurf und die Ausführung dieses Palastbaues übertragen wurde, hat vor Kurzem mit der Aushebung für die Grundmauern begonnen. Nach den Plänen zu schließen, dürfte dieser Renaissance-Palast, der nur aus zwe Ober-Geschossen mit einem Mezzanin bestehen wird, die Zierde des Kärthnerringes werden, an dessen unterm Ende, wo die breite Straße im stumpfen Winkel gegen Norden abfällt, er zu liegen kommt.

Aquarell-Album. Das kürzlich ausgegebene dritte Blatt dieses bekannten Unternehmens ist eine von J. Novopacky schön ausgeführte Aquarell-Imitation nach einem bisher wenig gekannten, noch nicht vervielfältigten Bilde Ganermann's: „Die Erwartung am See" aus der fürstlich Lichtenstein'schen Galerie zu Eisgrub.

Briefkasten: 21. — 27. November: ☐ in Berlin und A. S. in Leipzig: Erhalten. — K. J. in Weimar und A. T. in München: Bereits beantwortet.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 19. Zweiter Jahrgang.

Recensionen
und Mittheilungen über
bildende Kunst.

Wien 5. Dezember 1863.

Unter besonderer Mitwirkung von
R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr. 2 fl. 25 kr. 4 fl 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: G. Jägermeyer & Co., Graben, 14 Man abonnirt daselbst durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Das Malerische in der Plastik. — Die Kunst in Amerika (Schluß). — Die Galerie im Schlosse zu Meiningen (Fortsetzung.) — Korrespondenz-Nachrichten (Innsbruck). — Lokales.

Das Malerische in der Plastik.

Von **Adolf Itzenplitz.**

Die „Recensionen" brachten vor Kurzem einen Aufsatz über die Vermischung der Kunstgattungen, namentlich über das Plastische in der Malerei, welcher eine mannichfach klärende und anregende Erörterung des Gegenstandes enthielt. Umgekehrt soll das Malerische in der Plastik das Thema der nachstehenden Bemerkungen sein. Von vielen Seiten her sind gerade in letzterer Zeit Anknüpfungspunkte zur Besprechung dieser Frage geboten, zu deren Durchdenkung der Schreiber vorliegender Zeilen seit Langem in seinem Berufe Gelegenheit fand, und dessen häufigere Berührung von jetzt an wohl mit ziemlicher Gewißheit vorauszusehen ist. Als nächsten Anlaß für meine Absicht erwähne ich, außer dem vorher berührten Artikel, zwei Aeußerungen W. Lübke's, von übrigens mehr gelegentlicher als eingehender Natur. *)

Sowie wohl in der Regel bedeutsame Wandlungen in Kunst und Wissenschaft längere Zeit der allgemeinen Aufmerksamkeit entgehen, und erst beim Hervortreten eines wahrhaft großen Werkes der neuen Richtung dem Publikum zur Kenntniß und zum Bewußtsein gelangen, so ist auch dem Umstande, daß unsre neueste Plastik mehr oder weniger malerische Elemente bereits in sich aufgenommen hat, bis jetzt weder von der Praxis noch von der Kunstwissenschaft eine größere und allgemeinere Aufmerksamkeit zugewendet worden. Die beiden Entwürfe zum Schiller-Denkmal für Berlin von R. Begas (auch ein paar andre Werke von ihm) haben nun endlich eine kräftige Anregung zur Aufnahme des Thema's gegeben, sowohl hier in Berlin, als an andern Orten, und die Ausführung des Denkmals, die dem Künstler ziemlich sicher in Aussicht steht, wird wahrscheinlich die Anregung in stärkerem Grade erneuern, wenn dies auf anderweitigen Anlaß nicht schon früher geschieht.

„Die Bildhauerei unsrer Zeit muß einen starken Schritt in's Malerische thun" — so ungefähr hat sich Lübke in einer seiner Besprechungen der Begas'schen Entwürfe geäußert und wie ich von vornherein bekennen will, ist die Behauptung mir aus der Seele gesprochen. Auch ein großer Theil der heutigen Bildhauer wird nicht anstehen, den Ausspruch für richtig hingehen zu lassen, aus dem Grunde, weil sie bei näherer Prüfung ihrer Arbeiten die Existenz so mancher malerischen Bestandtheile darin zugestehen müssen; viele Andere dagegen, und darunter das Gros ganzer Schulen (z. B. der römischen, d. h. der deutschen in Rom) werden die Richtigkeit des Satzes heftig bestreiten. Es ist noch nicht so lange her, daß die Mehrzahl der deutschen Bildhauer, auch derer in Berlin, allen und jeden Betrachtungen über die heutige Plastik unzugänglich waren, sobald dieselben auf die Nothwendigkeit, sich von der Antike zu emanzipiren, hinausliefen; und das war noch zu einer Zeit, wo die Werke Rietschel's, von Allen gekannt und anerkannt, diese Emanzipation entschieden darlegten; die Entwicklung der Bildhauerei stand noch zur erwähnten Zeit viel entschiedener als heute unter dem Einflusse der

*) National-Zeitung vom 25. Okt. und Beilage zur Augsburger Allg. Zeitung vom 13. Nov. d. J.

Reaktion, welche sich zu Anfang unseres Jahrhunderts gegen den vorangegangenen, maßlos malerischen und dann nüchtern realistischen Styl erhoben hatte. Diese Reaktion ist heute im vollen Rückzuge begriffen, und Meister ersten Ranges entzogen sich, wie wir gesehen haben, ihrem Einflusse. Ihr Weg führte sie zum malerisch beeinflußten Style.

„Die drei bildenden Künste erreichen ihre höchste Stufe da, wo sie am strengsten geschieden auftreten", sagt mein geehrter Mitarbeiter in dem früher angezogenen Artikel, und rigoristisch genommen läßt sich gegen die Geltung dieses Ausspruches nichts einwenden. Sollte sich aber wohl unsere Skulptur im vollen Rückgange zum Verfalle befinden, weil sie auf dem Wege ist, jene strenge Scheidung aufzugeben? Ich glaube im Gegentheil, daß sie im erfreulichsten Aufschwung begriffen ist; denn wenn wir bei dem Kunstwerke, neben der Schönheit, Wahrheit und Ursprünglichkeit als erste Erfordernisse aufstellen, so konnten die plastischen Werke der letztvergangenen Epoche in griechisch antikisirendem, also rein plastischem Style nicht die höchste Stufe der Kunst bezeichnen, angenommen auch eine noch höhere formale Vollkommenheit, als sie sie zeigen; denn das griechische, das antike Denken und Fühlen, dessen Ausdruck wir eben in der antiken Plastik vor uns haben, ist dem unseren in manchen Stücken nicht nur fremd, sondern geradezu entgegengesetzt. Der moderne Bildhauer muß sich erst künstlich in diese Welt hineinleben. In wie hohem Grade dies auch bisweilen geschehen sein mag — ja selbst die Unmöglichkeit angenommen, daß ihm für seine Person die Umwandlung vollkommen gelungen wäre, — so bliebe doch immer noch die Welt übrig, für die seine Werke bestimmt sind, und ohne welche dieselben keine Bedeutung haben, oder doch wenigstens eine nur sehr beschränkte. Ohne seine Mitwelt kann aber der Künstler nicht existiren. Die Thatsache, daß sich das Interesse an den Werken der Plastik, verglichen mit der Malerei, bis vor Kurzem noch auf sehr kleine Kreise beschränkte, ist meines Erachtens zum großen Theil dem Umstande beizumessen, daß der Beschauer in jenen so häufig das Ergebniß von Anschauungen fand, die ihm, wenn auch nicht fremd, so doch nicht geläufig waren. Der Bildhauer mußte sich noch allzu oft mit kalter Bewunderung begnügen, wo dem Maler warme Erregung entgegen gebracht wurde.

Was die moderne Welt von der antiken trennt, ist die Vertiefung und Verinnerlichung der Menschennatur, welche die unter der Einwirkung des Christenthums vor sich gegangene moderne Civilisation in die Welt gebracht hat, an Stelle der harmonisch geschlossenen Sinnlichkeit des Griechenthums. Ich glaube, daß man diese beiden Gegensätze vollkommen treu in „malerisch" und „plastisch" übersetzen und auf sämmtliche schönen Künste anwenden kann. Homer erscheint durchaus plastisch neben den modernen Epikern, das griechische Drama nicht minder neben Shakespeare; nach dem, was wir von der griechischen Malerei wissen, war sie ihrem Charakter nach ebenfalls mehr plastisch als malerisch.

Nach Alledem könnte das Ideal der plastischen Kunst, welches die Griechen erreichten, gar nicht das Ziel sein, das wir Modernen zu erstreben hätten, zumal da unserer Existenz auch die äußeren Bedingungen jenes Erfolges, wie Lebensweise, Kleidertracht u. s. w. abgehn, und müßten wir das in absolutem Sinne ganz richtige Prinzip der strengen Scheidung der Kunstgattungen aufgeben. Das „holde Blüthenalter der Natur", das Schiller in den „Göttern Griechenlands" sehnsuchtsvoll zurückruft, kehrt in Wirklichkeit nicht wieder. Genau genommen gaben selbst die Griechen den streng plastischen Styl, oder wenigstens einen Theil seiner vollen Reinheit bereits mit dem Ende des 5. Jahrh. v. Chr. auf, als ihre Kunst in das zweite große Blüthenalter unter Alexander dem Großen eintrat. Nicht nur in den Werken der Bildhauerkunst, sondern auch in denen der Baukunst dieser Epoche machen sich bereits entschieden malerische Elemente bemerkbar.

Unsre Zeit wird sich also für ihre Plastik einen eigenen Styl schaffen müssen, und ich bin überzeugt, daß bei einer stetigen Fortentwicklung der Kunst unter günstigen Vorbedingungen sich der Geist der Nation oder der Nationen eine Form für seine Ideale, auch einen idealen Styl, in formalem und geistigem Sinne genommen, schaffen werde. Daß dieser Styl malerisch beeinflußt sein wird, wäre nach dem Vorangegangenen selbstverständlich. Die Befürchtung, daß eine solche Beeinflussung die Plastik wieder auf die Abwege führen werde, auf welche sie gegen das Ende des 17. Jahrhunderts gerieth, halte ich für unbegründet. Als mächtiges Korrektiv dagegen steht für immer die Antike da. Zwar stand sie schon zu jener Zeit ebenfalls da, ohne die Abirrung verhindern zu können; aber sie entbehrte damals noch der festbegründeten Geltung, welche ihr die neuere Kunstwissenschaft und Kritik verschafft haben. *)

*) Es liegt uns außer dem obigen Votum noch ein Aufsatz, ebenfalls aus der Feder eines bildenden Künstlers vor, welcher die Frage in einem andern Zusammenhange ausführlich erörtert. Auch damit jedoch sollen die Akten über dieselbe für uns keineswegs geschlossen sein. A. d. R.

Die Kunst in Amerika.

Von James Jackson Jarves.

(Schluß.)

Nachdem wir die hauptsächlichsten Schwächen der amerikanischen Landschaftsmaler an's Licht gezogen haben, freut es uns nun auch zu einigen ihrer Vorzüge und Triumphe übergehen zu können. Hier steht Church an der Spitze, als Führer oder Verführer, je nachdem der Beschauer idealistischer oder materialistischer Neigung ist. Church hat ohne Zweifel beim Publikum einen großen Erfolg mit seinen Gemälden aus dem tropischen Amerika, mit seinen Gletschern, Cotopaxi's und Niagara's errungen, einen Erfolg, welcher ihm Bestellungen auf Bestellungen einträgt, so rasch er sie nur ausführen kann, und zu Preisen, die selbst in England Sensation machen würden, wo man bekanntlich 5000—10000 Dollars für eine simple Landschaft nicht übermäßig viel findet. Dr. Johnson hat gesagt: „Derjenige, der für etwas anderes als für Geld schreibt, ist ein Narr!" Diese Bemerkung läßt sich ebenso gut auf die Kunst anwenden. Geld ist überall der mächtige Hebel ihrer Entwickelung, und dasselbe gibt jetzt auch in Amerika der Kunst einen Impuls, welcher ihr früher gänzlich mangelte. Wir wollen nicht sagen, daß Geld an und für sich die beste Nahrung für eine jugendliche Kunst sei; aber es eifert zum Fortschritt an, und dieser muß dann mit der Zeit auch von erhabeneren, geistigen Antrieben geleitet werden. Church's Erfolge haben den Neid und die Unternehmungslust anderer Künstler angestachelt, und Alle, wie sie auch sonst von seinen Verdiensten denken mögen, stimmen darin überein, daß er die materiellen Belohnungen, die er erhält, auch verdient. Er zeichnet sich aus durch eine große Kenntniß des Details und ein lebendiges Farbengefühl; er ist von einer gewissen dramatischen Kraft der Darstellung und wirkt durch eine geschickte Technik malerischer Kompositionen und wohlangebrachte Reminiscenzen. Er geht aber mehr auf einen überraschenden und bezaubernden Eindruck, als auf absolute Naturwahrheit aus. Seine Kunst ist wesentlich theatralischer Natur. Seine Werke haben etwas von den Märchen aus Tausend und Einer Nacht; sie funkeln, glänzen, blenden, ziehen an und verwirren, gleich Kunstfeuerwerken. Der erste Anblick seiner Bilder ist immer der effektvollste; so sehr sie auch erstaunten und entzückten Applaus hervorrufen, so belehren sie doch nie. Ein unbehaglicher Zweifel überkommt Einen, ob die Natur auch wirklich so sei, wie er sie darstellt. Sein Farbenspiel und seine Abwechslung im Detail sind wirklich staunenswerth, aber er besitzt weder Phantasie noch Geist. Es gibt keinen ehrgeizigeren und in seiner eigenthümlichen Richtung erfolgreicheren Künstler als ihn. Dessenungeachtet sind seine Werke so oberflächlicher Natur wie die Farben, aus denen sie bestehen, und entbehren daher auch jedes bleibenden Eindrucks auf ein denkendes Gemüth.

Church's großer Nebenbuhler, der seinen Ruf allernächstens zu verdunkeln droht, ist Bierdstadt. Er hat sich die „Rocky Mountains" und die westlichen Prairien zum künstlerischen Vorwurf gewählt. Beide Künstler sind ernste, arbeitsame Männer, welche weder Ausgaben noch Gefahren scheuen, um ihre Studien auf dem fernen und abenteuerreichen Felde ihrer Beobachtung fortzusetzen. Beide verfügen über eine Fülle von Anschauungen, gegründet auf ihre Skizzen, welche mehr darauf hinzielen, den Geist der Scenerie als ihr getreues Abbild wiederzugeben. Niemand illustrirt die indianische Lebensweise, als Staffage seiner großartigen Naturbilder, besser als Bierdstadt. Seine Figuren sind gut aufgefaßt, richtig gezeichnet und höchst vollendet in der Ausführung. Er glaubt nicht mit Turner, daß einige passend angebrachte Farbenkleckse hinreichend seien, um Männer und Frauen für das Ganze wirksam darzustellen; sondern er führt die Figuren detaillirt aus, ohne zu vergessen, sie dem Hauptmotiv der Darstellung unterzuordnen, und erreicht damit den Zweck, daß seine Bilder eben so vollkommen in den Einzelheiten als gewaltig im Totaleindruck erscheinen. In seinem großen, erst kürzlich vollendeten Gemälde, die „Rocky Mountains" hat er sich mit einem Schlag in die erste Reihe der amerikanischen Landschaftsmaler gestellt, und dies verdient um so mehr betont zu werden, als es sein Beispiel ist, welches die Schule von dem trügerischen Zauber eines Church zu befreien und zu einer wahren und tiefen Naturanschauung hinzuleiten strebt. Seine Behandlung ist breit, frei und kräftig. Die Felsenformen sind geognostisch getreu, man kann die Mineralien und den Charakter der Vegetation genau unterscheiden. Dabei aber wird sein Pinsel nie kleinlich; er vereinigt die verschiedenen Details immer zu einem wirksamen, harmonischen Ganzen mit einem bedeutenden, interessanten Mittelpunkt. Besonders glücklich ist er in der Beleuchtung, in der Wiedergabe jenes eigenthümlich amerikanischen Lichtes, welches, klar und scharf in den Umrissen und Schatten, die Landschaft in allen ihren Theilen durchdringt, in der Darstellung gebrochener oder wieder-

*

strahlender Wolken, von jener atmosphärischen Feuchtigkeit, welche die Entfernungen vergrößert oder in einen Mantel zarter Schattenabstufungen einhüllt. Ehrgeizig, kühn, durchaus individuell, empfänglich für eine verständige Kritik, jedoch von völliger Unabhängigkeit des Urtheils und von großer innerlicher Willensstärke und Konsequenz scheint Bierdstadt zu einer hohen Rangstellung in der amerikanischen Kunst berufen zu sein. Zu seinen besten Werken gehört „Licht und Schatten", eine europäische Reminiscenz der Façade eines rheinischen Domes. Einige seiner Bilder haben unangenehme Reflexlichter und zuweilen verschwendet er mit Emphase eine im Grunde kalte Farbe. Aber seine Atmosphäre ist immer gleich durchsichtig und sympathisch für das Auge.

Auch Kensett und Gifford sind Namen von wachsendem Rufe. Ersterer ist zart bis zur Schwäche in der Pinselführung, exakt in der Zeichnung und von großem Raffinement in der Komposition; dem Lichte zu-, dem Schatten abgeneigt; fesselnd durch Liebenswürdigkeit und feines Gefühl. Er ist der Lyriker unter den Landschaftsmalern Amerika's. Gifford hat einen strengeren, ernsteren Styl. Sein Strich ist rein, klar und flott; freilich läßt er die Formen mehr errathen, als daß er sie bestimmt umschriebe, ähnlich den alten Florentiner Meistern aus der Periode des Ghirlardajo. Er hat eine breite Vortragsweise und ein feines Gefühl für die Natur, aber er ist eigenthümlich mißfällig in der Farbe, die nur zu häufig in ein mehr oder minder schwefeliges Gelb getaucht erscheint.

Colman hat, den falschen Farbenton ausgenommen, viele Eigenschaften der Zeichnung und der Komposition mit Gifford gemein. Weder Turner noch Pyne haben nach unserer Ansicht ein Bild gemalt, welches eine so leicht einzuathmende Luft, so frisches Wasser, so durchsichtige Perspektiven besäße, welches von so harmonischer Wirkung wäre und der Natur des Mittelmeeres wahrheitsgetreuer nachkäme als sein Gibraltar in der diesjährigen Ausstellung der Akademie. Seine Art, den Rauch wiederzugeben, würde Ruskin entzücken, sein Kohlendampf kräuselt sich schwerfällig, aber doch graziös in einem frischen Meereslüftchen, steigt langsam zum Himmel auf und läßt das Auge durch seine dunkeln Massen hindurch das klare Licht jenseits derselben erblicken. Rauch, Dunst, Luft und Dampf werden nur zu oft ganz ähnlich dargestellt, steif, dicht und leblos. Innes, der in andern Beziehungen die Eigenschaften eines großen Landschaftsmalers besitzt, ist ganz Wolle oder Guttapercha und hat einen stets sich gleich bleibenden Ton für Alles. Er haucht seinen Landschaften menschliche Beziehungen und seine eigenen Gemüthsbewegungen ein Dieselben sind im deutschen Sinne subjektiv und in dieser Beziehung steht er in der amerikanischen Schule beinahe allein. Seinen Styl hat er nach Rousseau gebildet, aber mit einer Feinheit und Frische der Behandlung und einer Verschiedenheit der Resultate, welche von einer großen innewohnenden Kraft zeugen, den Beschauer aber doch in Ungewißheit darüber lassen, ob er es mit einem großen Meisterwerk oder mit einem großen künstlerischen Bankerott zu thun habe.

Noch andere Namen verdienten hier genannt zu werden, aber es sind jetzt genug Beispiele citirt, um eine Idee von dem Stande und der Richtung der amerikanischen Kunst zu geben. Nur noch ein paar Worte über die „Koloristen". Innes nimmt hier als Landschaftsmaler den ersten Rang ein; seine Töne sind tief und feierlich und doch von goldenem Leben und gesättigter Ruhe durchwärmt. Im Allgemeinen hat sein Farbengefühl eine gewisse Strenge, aber auch Roheit, obgleich sein Kolorit untermischt ist mit einzelen weißen und grauen Tinten, welche bedeutende und tiefe Effekte beinahe ausschließen. Die Zeichnung ist zu Gunsten mehr in die Augen springender Reize vernachlässigt, zu beiderseitigem Schaden. Männer wie Hunt, spanisch in ihren Farben, mit verfeinertem Geschmack und zarter Empfindung, opfern Kraft und Richtigkeit der Zeichnung für lauter Diaphan-Effekte. Wedder und La Farge, bis jetzt noch ziemlich unbekannt, mit einer strengen und wahren Naturempfindung und einer mystischen, erfinderischen Einbildungskraft, Venetianer aus Liebhaberei, brauchen nur Erfahrung und Aufmunterung, um den höheren Ansprüchen der Kunst zu genügen. Dana und Babcock im Gegentheil scheinen trunken von Farben und malen die Figuren der glänzenden Draperien willen, oder um Massen des glänzendsten und reichsten Kolorits zu verschwenden. Zeit und Kenntnisse werden auch ihren Werken wohl eine höhere Vollendung geben.

Die Gleichgiltigkeit gegen die Kunst in Amerika hat sich plötzlich in eine förmliche Wuth für dieselbe umgewandelt. Seit einigen Monaten ist es Mode geworden „Geschmack zu haben". Privatgalerien sind beinahe ebenso allgemein geworden, als Privatställe. Man gibt jetzt leichter Tausende von Dollars für ein Bild aus, als Hunderte im vergangenen Jahr. Untergeordnete fremde Gemälde werden zu Preisen verkauft, die das Land mit Bildern zweiten Ranges und mit Falsifikaten der besten Namen zu überschwemmen drohen. Die einheimischen Künstler verkaufen

ihre Skizzen von den Wänden der Ateliers herunter zu Preisen, die sie früher nicht gewagt haben würden für ihre vollendetsten Bilder zu fordern, und sind natürlich mit diesem goldenen Regen sehr zufrieden. Aber, wie gesagt, die Beihilfe des Geldbeutels allein ist nicht genügend, um der Kunst zum Aufschwung zu verhelfen. Sie bedarf dazu vor Allem der Würdigung ihrer wahren Absichten und Zwecke von Seiten eines gebildeten Publikums.

Diese Würdigung bricht sich nun aber auch allmählich Bahn und äußert sich in dem Eifer, Institutionen zur Beförderung und zur Erhaltung von Kunstwerken, mögen sie nun einheimische oder fremde sein, zu gründen. Die Bürger von New-York haben soeben mehr als hunderttausend Dollars zu einem Gebäude für eine Zeichnenakademie gespendet. Unter den Auspizien der „Historical Society“ ist ferner eine Summe von fünfhunderttausend Dollars ausgeworfen worden, um das der Gesellschaft zu Theil gewordene schöne Geschenk eines Platzes im „Central-Park“ durch eine Reihe von Gebäuden zu vervollständigen, welche, ähnlich wie das britische South-Kensington-Museum, bestimmt sind, Kunstgegenstände und Alterthümer in sich aufzunehmen und dem Publikum stets zugänglich zu machen. New-York hat zu diesem Zwecke einen großen Vortheil vor den europäischen Städten voraus, insofern es in seinem Mittelpunkt, im Centrum jenes schönen Parkes, hinreichenden Raum besitzt, um Alles bequem zu vereinigen, was etwa für Kunst und Wissenschaft auf Jahrhunderte hinaus gethan werden wird; der Park begreift in sich eine Fläche von 1000 Acres und ist der Gesellschaft vollständig zur Verfügung gestellt, so daß das Museum sich ins Unendliche ausdehnen kann. Das Projekt, sowie der Park selbst, liegen ganz außerhalb der politischen Arena und sind Männern von Gemeingeist, Geschmack und Kenntnissen anvertraut, welche keinen anderen Gegenstand zu fördern haben, als die Kunst, um New-York in dieser Hinsicht zur ersten Stadt Amerika's zu machen. — Baltimore hat eine ähnliche Institution mit fünfhunderttausend Dollars in Angriff genommen und eine ebenso große Summe dafür noch in Aussicht gestellt. — Boston ist nicht zurückgeblieben. Man hat dort durch öffentliche Unterschriften eine große Summe aufgebracht zur Gründung eines technologischen Institutes, dessen Organisation sorgfältig nach den europäischen Erfahrungen studirt und welches das wissenschaftlich vollkommenste aller bis jetzt hier errichteten ist. Es enthält eine Kunstabtheilung, welche Sammlungen von Kunstwerken aller Zweige, Epochen und Schulen darbieten soll. In anderen Städten, wie Buffalo, Rochester und Chicago, organisiren sich ebenfalls zahlreiche kleinere Anstalten, welche beweisen, daß der Krieg, weit entfernt das Wachsthum von Institutionen höherer Art zur Förderung der Kunst zu hemmen, dieselben vielmehr anspornt, indem er die Amerikaner überzeugt, daß die einzige Sicherheit für ihre Republik in der erhöhten Bildung aller Klassen der Gesellschaft zu suchen ist.

Ohne das, was bis jetzt geschehen ist, zu hoch anzuschlagen, können wir doch mit Sicherheit behaupten, daß die Periode des gegenwärtigen Bürgerkrieges sich für Kunst und Künstler als die fruchtbarste, die Amerika noch je gesehen, erwiesen hat, und uns zu der Hoffnung berechtigt fühlen, daß unter dem Einfluß jener nachhaltigen Energie, welche den Amerikaner charakterisirt, sobald er einmal von einer gemeinnützigen Idee ergriffen ist, auch in Amerika demnächst Kunstanstalten und Galerien entstehen werden, die seinem geistigen Wachsthum auf andern Gebieten zu entsprechen im Stande sind.

Die im herzoglichen Schlosse zu Meiningen befindlichen Gemälde.

Von **G. F. Waagen.**

(Fortsetzung).

2. Die Zimmer der Frau Herzogin.

Das von Passavant erwähnte*) Exemplar der Madonna von Loretto. Da Passavant, weil er das Bild nicht gesehen, kein Urtheil über dasselbe abgibt, halte ich es für angemessen, mich dahin zu äußern, daß dasselbe in allen Theilen das Gepräge einer alten und zwar keineswegs so guten Kopie trägt, wie mir schon einige vorgekommen sind. Der Fleischton in der Maria und noch mehr im Joseph ist hart und schwer, der Kopf des Kindes nicht von dem Liebreiz anderer Kopien, der Körper in den Formen hart, in den Schatten dunkel. Dieses Bild macht also dem jetzt ziemlich allgemein für das Original gehaltenen Exemplar, welches sich im Jahr 1858 bei der Witwe des Sir Walter Kennedy Lawrie in Florenz befand, den Rang nicht streitig. Dieselbe Ansicht theilte mir schon, bevor ich das Bild in Meiningen gesehen, der Erbprinz

*) S. „Raphael von Urbino“, Th. III, S. 182; vgl. S. 111.

mit. Ich benutze diese Gelegenheit, um die dreiundzwanzig älteren Exemplare dieses Bildes, von denen Passavant Rechenschaft gibt, eine Zahl, wie sie mir von keinem anderen Bilde Rafael's bekannt ist, noch um eins, im Besitz des Herrn Henry Frederik Holt in London, zu vermehren. Dies ist ebenfalls auf Holz gemalt und verspricht nach einer mir von dem Besitzer zugeschickten Photographie sehr viel. Besonders ist das Kind darauf von seltener Lebensfrische und ungemeiner Lieblichkeit. Da ich das Exemplar in Florenz nicht kenne, kann ich natürlich über das Verhältniß zu demselben nichts bestimmen.

Sassoferrato. Die heil. Jungfrau im Gebet. Ein besonders gutes Exemplar dieses so häufig vorkommenden Bildes.

Gaspar Poussin. Eine ziemlich große, aus dem Palast Colonna stammende Landschaft von ungemeiner Schönheit der Komposition, in deren Vorgrunde eine Figur, im Begriff Wasser zu schöpfen, befindlich ist. Wie so häufig bei diesem Meister, hat das Bild durch Nachdunkeln etwas von seinem ursprünglichen Reiz verloren.

Sieben Landschaften des bekannten Malers Etzdorf, von denen einige aus seiner früheren Zeit, von vielem Verdienst.

Stephan Lochner. Unter einem einfachen Bau verehrt Maria kniend das neugeborne, vor ihr am Boden liegende und sie segnende Kind. Im Hintergrunde an der Krippe Ochs und Esel. Zum Fenster hinein schauen drei Engelchen, unter dem Dach schweben fünf andere, welche das Gloria singen. In der sehr klaren Landschaft noch einer, wie alle in einem dunkelblauen Gewande, dreien Hirten die Geburt verkündigend. Dieses Bildchen, welches nach dem Dombild in Köln in allen Theilen das Gepräge jenes Meisters trägt, ist eins der schönsten und sicher das erhaltenste Werk desselben. Das jungfräulich-sittige Gefühl in dem Kopf der Maria, welche lebhaft an den der h. Ursula auf dem Kölner Dombilde erinnert, ist von wunderbarer Feinheit, das auch im Köpfchen schöne Kind von völligen Formen. Das Fleisch ist von einem warmen und klaren Ton, die Modellirung desselben, wie des schön blauen Gewandes, mit schon etwas scharfen Brüchen der Falten, sehr sorgfältig. Unter den Köpfchen der Engel zeichnet sich besonders der des zum Fenster hineinschauenden durch die außerordentliche Wahrheit und Feinheit aus. Die Köpfe der drei Hirten sind in Form und Ausdruck sehr individuell. Von diesem Ton war ohne Zweifel einst, vor der furchtbaren über dasselbe ergangenen Wäsche, das Dombild.

Drei junge Mädchen, von denen die eine die Laute, die zweite die Flöte spielt, die dritte von einem Notenblatte singt: ein hübsches Bild eines bisher unbekannten niederländischen Zeitgenossen des Bernhart van Orley, welcher an seinen hübschen, aber sehr einförmigen Köpfen, an einem kühlen, violettlichen Fleischton und einer fleischigen, sehr verschmolzenen Ausführung zu erkennen ist. Ganz dieselbe Komposition findet sich in der Galerie der Eremitage zu St. Petersburg.

Die Geburt Christi, als Nachtstück, ist ein artiges Bildchen im Geschmack des Civetta.

Murillo. Das kleine Bildniß eines Herrn in schwarzem Anzuge. Die Rechte, worin seine Handschuhe, gegen die Hüfte gestemmt, die Linke auf der Brust, steht er in einer Landschaft da. Diese, sowie eine Hirschjagd darin, sind offenbar von anderer, wie es scheint, niederländischer, mit vielem Geschick sehr im Einzelnen ausführender Hand. Auf Holz. Mit einer mir undeutlichen Bezeichnung und dem Jahr 1640. In dem feinen und edlen, warm röthlich kolorirten Kopf herrscht ein melancholischer Ausdruck. Auch das Machwerk des Uebrigen ist trefflich. Bisher irrig dem Velasquez beigemessen, aber nach kleinen Porträts von Murillo, welche ich in England gesehen, wohl gewiß von diesem, nach der Jahreszahl damals erst zweiundzwanzigjährigen, Künstler.

Philipp Hackert. Eine seiner vielen einförmigen und langweiligen Landschaften.

---

3. Die Fremdenzimmer.

Schule des Rembrandt. Ein Hirt und eine Hirtin in einer Landschaft. Ungeachtet der etwas nüchternen Köpfe und einer gewissen Härte in den Umrissen, macht sich dieses Bild durch die warme und klare Farbe, sowie durch die fleißige Ausführung doch immer geltend.

Holländische Schule gegen 1700. Die ärztliche Consultation. Ein gravitätischer Jünger Aeskulap's betrachtet sehr aufmerksam das Wasser einer neben ihm sitzenden Frau, während der auf seiner anderen Seite stehende Ehemann mit Spannung seinem Ausspruche entgegen sieht. Neben der Frau noch eine Alte und eine Junge im Gespräche. Dieses sehr fleißige Bild rührt von einem geschickten Meister aus der Zeit und von dem Kunstwerthe eines Ochtervelt her.

Frederik Moucheron. Eine große Landschaft, auf welcher rechts ein Wasser, worin sich die Gegenstände spiegeln, links eine Anhöhe. Im Vordergrunde verschiedene Figuren um einen Reiter versammelt. Dieses Bild und ein Gegenstück sind ausgezeichnete Arbeiten des Meisters.

Jan Frans van Bloemen, gen. Orizonte. Zwei hübsche Landschaften von sehr länglicher, basreliefartiger Form.

Arnold Houbraken. Das Opfer der Iphigenia. Bezeichnet. Die Bilder dieses bekannten holländischen Kunstschriftstellers kommen selten vor. Dieses, mit vielem technischem Geschick behandelte, zeigt ihn als einen treuen Nachfolger der frostigen und manierirten Art des Laireſſe, in dessen späterer, auch in der Farbe kalter Weise.

Ein sehr reiches und fleißiges Prachtstück von einem sehr geschickten Nachfolger des Jan David de Heem hat leider sehr gelitten.

Salomon Ruysdael. Eine große Landschaft mit einem Kirchthurme; vor einem Hause ein Wagen und Rei-

sende. Rechts ein Wasser und jenseitig eine Ferne. Ein ausgezeichnetes Bild des Meisters.

Gerard Houthorst. Ein junges Mädchen. Recht lebendig, doch die Brust geschmacklos. Tagbild.

P. V. Velden 1707, ist die Aufschrift einer stillen See mit vielen Schiffen, welche nebst einem Gegenstück ähnlicher Art zwar etwas dekorativ behandelt ist, aber übrigens einen sehr tüchtigen, mir indeß gänzlich unbekannten Nachfolger des jüngeren Willem van de Velde zeigt.

N. Berchem. 1. Eine Landschaft, in deren Vorgrunde eine Ruine, in welche die Sonnenstrahlen einfallen. Ebenfalls im Vorgrunde in einem stillen Wasser verschiedenes Vieh mit seinen Hirten. Im Hintergrunde hohe, jetzt etwas versunkene Berge. Bezeichnet. Ein treffliches Bild aus der mittleren Zeit des Meisters, von sehr malerischer Wirkung und breiter Behandlung. 2. Eine Landschaft mit einer Anhöhe, worauf Gebäude. Im Vorgrunde eine ruhende Hirtin mit einer Spindel, ein Hirt in einem Schafpelz und ein Reiter auf einem in das Bild hinein verkürzten Schimmel. Außerdem zwei liegende Kühe, ein stehender Esel und ein Hund. Bezeichnet. Von schöner Wirkung, warmer und klarer Farbe, sowie breiter Behandlung der mittleren Zeit. Leider wird die Luft durch einige Retouchen entstellt.

„H. Jansens fecit 1673," ist die Aufschrift eines Bildes, welches, wie ein Gegenstück, eine Gesellschaft aus der gebildeten Klasse darstellt, die sich im Freien unterhält. Ein Paar tanzt Menuet. Dieser mir gänzlich unbekannte Meister ist insofern sehr merkwürdig, als sich bei ihm schon vor dem Auftreten des Watteau dessen Art von Auffassung völlig und mit sehr gutem Erfolg ausgebildet findet. Die Anordnung ist sehr geschickt, die Zeichnung gut, die Köpfe lebendig, die Behandlung frei und geistreich. Der vorwaltend kühle Gesammtton dürfte zum Theil von dem starken Putzen und von einzelnen Retouchen herrühren. Ob dieser H. Jansens mit dem Kupferstecher J. H. Jansens eine Person ist, kann ich nicht entscheiden.

Italienische Schule. Das nackte, auf dem Kreuze schlafende Christuskind. Von realistischer Auffassung, sehr wahr und sehr fleißig. Charakter und Behandlung, auch die dunkle Landschaft erinnert sehr an Pietro Francesco Molo.

Egidius van Tilborgh. Von zwei beim Kartenspiel in Hader Gekommenen liegt einer schon auf Boden. Sehr lebendig in den Köpfen, von prächtiger Farbe und sehr gediegener Ausführung.

Pieter van Bloemen. Für ein Werk dieses Meisters halte ich ein recht gutes Thierstück.

Jan Glauber, gen. Polydor. Eine sehr anziehende Landschaft halte ich für ein Werk seiner Hand.

Nikolas Chaperon. Maria und das Kind sehen dem Tanze von vier Engeln zu. In den Bäumen der schönen Landschaft noch zwei andere Engel. Dieses ganz im Geschmack des N. Poussin komponirte, in einer warmen Farbe fleißig ausgeführte Bild möchte ich am ersten für jenen seltenen Meister halten, von welchem ich zuerst zwei Bilder in der Eremitage zu St. Petersburg gesehen habe.

Reguier de Vries. Eine Landschaft mit einem Ziehbrunnen. Im Vorgrunde Hühner. Von sehr guter Wirkung und geistreicher, wiewohl flüchtiger Behandlung.

Jan van Goyen. Eine flache Landschaft, in deren Vorgrunde drei ruhende Bauern. Von seinem gewöhnlichen fahlen Grün, jedoch trefflich gezeichnet und meisterlich gemalt.

Pieter van Bloemen. Von ihm halte ich zwei treffliche Viehstücke, worin er sich mit gutem Erfolg bestrebt hat, dem Adriaen van de Velde nachzustreben.

Janson van Ceulen. Das Bildniß eines Naturforschers. In der Rechten eine Muschel, die Linke auf ein Papier gelegt. Bezeichnet J. de J. v. C. Die Bedeutung der ersten beiden Buchstaben ist mir nicht deutlich, die drei letzten beziehen sich aber wohl ohne Zweifel auf den Künstler, für welchen ich das sehr feine und lebendige, indeß in der Farbe etwas blasse Bild hielt, bevor ich jene Bezeichnung bemerkt hatte. Es gilt hier ganz grundlos für das Portrait des Hugo Grotius.

N. Berchem. Eine sonnige Landschaft. Links Bäume und ein kleiner Wasserfall, rechts zwei Maulthiere, ein Esel, der Treiber und eine weite Ferne. Von klarer und schöner Wirkung, wenn schon nach der dekorativen Behandlung aus seiner späteren Zeit.

Jakob Ruysdael(?) Verschiedene Häuser und eine Dorfkirche an einem klaren Wasser, so daß sie sich theilweise darin spiegeln. Im Vorgrunde verschiedene Leute und auch einige Kühe. Diese Landschaft, von ungemeiner Kraft, Wärme und Klarheit und besonders schöner Luft, trägt in allen Theilen so sehr den Charakter des J. Ruysdael, daß ich sie ihm unbedingt beimessen würde, wenn nicht die Blätterung der Bäume breiter und unbestimmter wäre, als sie sonst mir bei ihm vorgekommen ist.

Jan Looten. Eine in der Komposition schöne Landschaft von ansehnlicher Größe, doch von dunklem Aussehen, halte ich von jenem, weil er meist in England gelebt, auf dem Kontinent seltenen Nachfolger des Ruysdael.

Adriaen van Utrecht. Ein ansehnliches Bild mit Trauben, goldenen Gefäßen, u. s. w., von trefflicher Haltung und meisterlicher Ausführung, rührt meines Erachtens von jenem Meister her.

Adam Pynacker. Eine große, stattliche Landschaft von ansprechender Komposition, rechts im Vorgrunde ein Hirt mit seiner Heerde, im Hintergrunde Berge, erscheint mir als ein Werk jenes trefflichen Landschaftsmalers.

Fünfzehn, mehr oder minder gute architektonische Ansichten des Bernardo Belloto.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz-Nachrichten.

r **Innsbruck.** (Ein Denkmal von Miller. Plattner's „jüngstes Gericht.") Begleiten Sie mich noch einmal zu einem kurzen Besuch auf den Friedhof; es ist dort mittlerweile ein neues Denkmal von Miller aufgestellt worden, welches entschiedenen Anspruch auf Kunstwerth besitzt. Christus, dreiviertel-lebensgroß, aus weißem Marmor, an einem Kreuz von gleichem Steine, welches von einem größeren Kreuz mit einem gothischen Spitzdach aus Granitmarmor von Neubauer eingefaßt ist. Das Kreuz ist also hier nicht mehr das Marterholz der Schmach, sondern archaistisch als Zeichen der Ehre aufgefaßt und geschmückt. Dagegen zeigt Christus eine theilweise naturalistische Behandlung. Er ist todt, der edel geformte Kopf auf die Brust gesunken. Den Leib hat Miller mit der größten Sorgfalt und der genauesten anatomischen Detaillirung ausgebildet, so daß man sich fast in den Secirsaal versetzt fühlt. Der magere Oberkörper ist durchaus wahr und damit ist allerdings Großes geleistet, schön aber mag man weder Schenkel noch Füße nennen. — Künstler wollen bisweilen mit ihrer anatomischen Kenntniß prunken, sie müssen jedoch die Anatomie nicht bloß am todten Leibe studiren, sonst gerathen sie leicht in einen Fehler, auf den man meines Dafürhaltens zu selten hinweist; die Muskeln sind nämlich dann am sichtbarsten, wenn sie sich thätig spannen, der Künstler will nun eben sein Studium der Muskeln zeigen, indem er alle Muskeln zeigt und dieses geschieht dann meistens ohne Rücksicht auf ihre wechselseitige Anstrengung, so daß sie alle zugleich vortreten. Der Künstler hat Recht vor den Augen des Anatomen, der hier nichts vermißt, aber nicht nach den Muskeln in der Bewegung fragt. Ebensowenig würde ein Studium des bewegten Körpers allein in allen Fällen genügen, weil man hier nur zu oft das eine Ende des Hebels, aber nicht das andere sieht und die Bewegung daher nicht versteht. Der Organismus baut sich eben nur vom Skelett aus auf. Mit diesen Bemerkungen wollen wir indeß nicht unsern wackern Miller treffen, sie fielen uns nur wieder ein, als wir vor seinem Werke über die Aufgaben und Darstellungsmittel seiner Kunst nachdachten. — Plattner hat sein großes Freskobild in der Vorhalle der Todtenkapelle — das jüngste Gericht symbolisch aufgefaßt — zur Hälfte vollendet. Er ist ein Schüler von Cornelius, der viel auf ihn hielt; bei manchen Gestalten scheint er in der Nachahmung des großen Meistes befangen, wie z. B. beim Engel der Auferstehung; indeß entwickelt er andererseits doch wieder so viel künstlerische Selbständigkeit, daß man ihm diese Reminiscenzen nicht vorwerfen kann.

Lokales.

Der Gemeinderath hat durch den in jüngster Zeit gefaßten Beschluß über die Erwerbung eines ihm vom Ministerium in der Nähe des Stadtparkes angebotenen Baugrundes den bestimmten Entschluß ausgesprochen, ein Stadthaus zu erbauen. Da er sich zugleich verpflichtet hat, den Bau desselben längstens am 1. Januar 1867 zu beginnen, so läßt sich wenigstens annäherungsweise der Zeitpunkt voraussehen, bis zu welchem Wien in Besitze eines der Würde der Kommune entsprechenden Repräsentationshauses sein wird. In gemeinderäthlichen Kreisen scheint übrigens der Wille vorhanden zu sein, schon im J. 1866 den Bau zu beginnen, da mit aller Energie die Vorarbeiten in Angriff genommen werden. So beschäftigt sich Professor und Gemeinderath v. Siccardsburg bereits mit der Ausarbeitung eines detaillirten Programmes, welches den Berathungen der Stadterweiterungskommission zu Grunde gelegt werden wird, und ist Hoffnung vorhanden, daß noch im Frühjahr 1864 die Konkursausschreibung erfolgt. Ob die Konkurrenz eine allgemeine oder beschränkte sein soll, darüber dürften lebhafte Debatten geführt werden. Wenigstens findet die Anschauung einigen Anklang, daß nur eine bestimmte Anzahl hervorragender Architekten gegen ein gleichmäßiges Honorar zur Einsendung von Konkursplänen für das Stadthaus aufgefordert werden solle.

Opernhaus. Die Einsetzung eines Komité's zur unmittelbaren Leitung der Angelegenheiten des neuen Opernhauses hat sich nicht als praktisch bewährt. Vielfach wird diesem Komité zur Last gelegt, daß es an der Stockung, in welche der ganze Bau gerathen ist, Schuld trage und ist davon die Rede, daß eine Aenderung in dem bisherigen unpraktischen Gebahren zu gewärtigen stehe.

Die interessanteren der Aufnahmen, welche von den Schülern der Architekturschule an der Akademie der bildenden Künste auf ihren unter der Leitung des Professors Friedrich Schmidt unternommenen Ferialreisen gemacht worden, erscheinen von nun an in Autographien, die periodisch zur Veröffentlichung gelangen. Das ganze Unternehmen zerfällt in zwei Sektionen, von denen die eine die Renaissance und die moderne Architektur, die andere dagegen die Architektur des Mittelalters umfassen wird.

Kursalon. Gerüchtweise verlautet, daß der Gemeinderath bei dem Umstande, daß das neue Stadthaus in unmittelbarer Nähe des Stadtparkes erbaut wird, bezüglich des Kursalons noch bedeutende Reduktionen in den Plänen vornehmen will, um die Kosten des Gebäudes auf das eigentliche Bedürfniß zu beschränken.

Ueber das Schubert-Monument liegt ein ganz kürzlich von der Stadterweiterungs-Kommission einstimmig gefaßter Beschluß vor, demzufolge das Denkmal nun definitiv auf dem gegenwärtig mit einer Blumenvase gezierten Hügel im Stadtpark, vor einem neu anzulegenden Bosquet errichtet werden soll.

Briefkasten: 28. November — 4. Dezember: Prof U. in Göttingen, K F in Weimar, ⊙ in Stuttgart, W. L. in Zürich, E. H. in Berlin: Erhalten. — *r* in Innsbruck: Benützt. — A. W. in Berlin: Ist besorgt; wir schreiben umgehend.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 20. Zweiter Jahrgang.

Recensionen

und Mittheilungen über

bildende Kunst.

Wien 12. Dezember 1863.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr. 2 fl. 25 kr 4 fl. 50 kr Ausland 1¼, 2½, 5 fl. Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: G. Jägermeyer & Co., Graben, 14. Man abonnirt daselbst durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Die Kunst im österreichischen Abgeordnetenhause. — Friedrich Preller (Fortsetzung). — Die Kunst in Spanien. — Kunstliteratur (Zahn, Krause). — Korrespondenz-Nachrichten (Mühlhausen, Stuttgart). — Kleine Chronik. — Lokales.

Die Kunst im österreichischen Abgeordnetenhause.

* Am vergangenen Montag stand das arme Seelchen Kunst vor der Tribüne des Abgeordnetenhauses, um sich von unsern parlamentarischen Quästoren eine milde Gabe zur bescheidenen Aufbesserung ihrer Existenz zu erbitten.

Zum Ersten war vom Staatsministerium ein Plus von 15,000 Gulden zu der im vorigen Jahre bewilligten, doch allzu winzigen Summe von 10,000 Gulden für Künstler-Stipendien und Aufträge beantragt worden. Dieser Nachtragsbezug sollte nach dem Votum des Finanzausschusses gestrichen werden, ward aber gleichwohl vom Hause bewilligt.

Zum Zweiten handelte es sich um eine neuerliche Dotation des im Entstehen begriffenen Museums für Kunst und Industrie. Dafür hatte das Ministerium 42,000 Gulden für nöthig erachtet, der Finanzausschuß wollte jedoch nur 35,000 Gulden geben, und in diesem Punkte stimmte das Haus dem Finanzausschusse bei und bewilligte 7000 Gulden weniger als gefordert waren.

Dies Resultat an sich betrachtet, wir gestehen es, hat für uns eine gar geringe Wichtigkeit. Mit der einen Hand wird eine Kleinigkeit gegeben, mit der andern eine Kleinigkeit genommen; und faktisch hat dieser Vorgang um so weniger Bedeutung, als, wie wir hören, jener Abstrich von 7000 Gulden, durch den man di Kasse des neuen Museums gekürzt, der lebendigen Entwickelung dieses Institutes in seinem jetzigen Stadium wenigstens kein erhebliches Hemmniß bereiten dürfte.

Anders dagegen und bedeutungsvoller gestaltet sich die Sache, wenn die Art und Weise, wie dieses an sich unerhebliche Resultat erreicht wurde, wenn der Geist der Debatte, welche dem betreffenden Votum der Kammer voraufging, in Betracht gezogen wird. Wir glauben der Zustimmung nicht nur der Künstler, Kunstfreunde und Kunstgelehrten, sondern aller derer, welchen die geistige Entwickelung Oesterreichs als eine der Hauptaufgaben einer weisen Politik am Herzen liegt, versichert zu sein, wenn wir sagen, daß unter diesem Gesichtspunkt angesehen das Gebahren der österreichischen Abgeordnetenkammer ein recht trauriges zu nennen ist. Wir achten die politischen Bedenken, welche der Abg. Graf Kinsky gegen die vielleicht nicht ganz constitutionelle Form der Regierungsanträge vorgebracht hat, wir pflichten den Bemerkungen des Abg. Stamm über die Bedeutung der Kunstindustrie als Verbindungsbrücke zwischen den materiellen und den geistigen Sphären menschlicher Technik vollkommen bei. Im Ganzen jedoch erhoben sich diese Redner ebensowenig, wie das Gros der übrigen Votanten, über das Niveau des unfruchtbaren Gemeinplatzes; im Ganzen feierte der Geist jenes parlamentarischen Krämerthums, welches, die Hände in den Taschen, wohlgefällig mit den Sechsern spielt, die es einem Budget von 400 Millionen abgezwackt zu haben sich rühmt, einen wenig beneidenswerthen Triumph.

Nur ein Redner, — in hohen Ehren sei er genannt! — der Abg. Berger hat der staatsmännischen

Auffassung der Kunstpflege, einer Auffassung, welche längst in den großen Kulturstaaten des westlichen Europa's zum Durchbruch gekommen ist, in seiner ebenso scharfen als zündenden Weise Ausdruck geliehen.

„Ich habe alle Achtung" — sagte er — „vor der Steinkohle, vor dem Eisen, vor der Wolle, vor den Runkelrüben; ich weiß die Arbeit zu schätzen, die kräftige, schwielige rauhe Hand, die aus jenen Gegenständen nutzbare Produkte schafft; allein begeistern kann ich mich für eine bloße Politik der Runkelrüben nimmermehr, begeistern kann ich mich nicht für jene Machtpolitik, die das Volk nur zu Steuerobjekten heranfüttert." — „Wenn man nur die materiellen Interessen begünstigt, und nur deßhalb begünstigt, damit das Volk zahlen und immer wieder nur zahlen kann, dann ernüchtert man, dann entgeistert man, dann materialisirt man das Zeitalter, und es braucht kein Perikles aufzustehen, der, wenn er unsere heutigen Zustände sähe, gewiß die Hände über dem Kopf zusammenschlagen würde, ein Jahrhundert zu finden, das unter der Arbeit keucht, um den Koupon seiner riesigen Schuld zu zahlen, um Armeen zu erhalten, die wohl unentbehrlich sind, aber den Schweiß der Arbeit konsumiren. Soll das anders werden, so muß man beim Kleinen beginnen, und muß das, was sich als die Blüthe des menschlichen Daseins darstellt, die Kultur unterstützen und fördern, und wenn man es nicht im Großen kann, muß man es im Kleinen thun."

An diese letzte Bemerkung freilich, so passend sie an diesem Orte war, hätten wir die Frage zu knüpfen: wer denn das Abgeordnetenhaus wohl hindere, im Großen für die Kunst und für alle Kulturinteressen des Staates einzustehen?

Wir unsererseits erblicken hiefür kein wirkliches Hinderniß; im Gegentheil, eine großherzige, freigebige Initiative der Volksvertretung in allen geistigen Dingen erscheint uns als eine dringende Nothwendigkeit sowohl für die Kunst, als für den Staat. Denn sonst könnten leicht eines Tages die Feinde des Parlamentarismus uns entgegenhalten, daß der Kunst niemals wohler gewesen sei, als zur Zeit der Tyrannis in der alten, und zur Zeit des Absolutismus in der neuen Welt.

Friedrich Preller.

Biographische Skizze von **Richard Schöne.**

(Fortsetzung).

Die Wahl, welche Karl August für seinen Schützling getroffen hatte, war eine vortreffliche. Allerdings scheint es, daß van Brée weder ein großer, noch selbst im strengen Sinne ein guter Künstler gewesen; allein er war ein gebildeter, kenntnißreicher und energischer Mann, der alle Eigenschaften zu einem vortrefflichen Lehrer besaß. Nicht nur, daß er die große Zahl der jungen Akademiker — es waren ihrer damals mehr als tausend — in Ordnung und Gehorsam zu halten und zu stetigem Fleiße zu zwingen wußte: auch die Art und Weise seines Unterrichtes, welchen Pünktlichkeit und Strenge beherrschte, war eine höchst förderliche. So ließ er z. B. den Akt, der des Abends im Aktsaale gezeichnet wurde, von seinen Schülern immer im Atelier aus dem Gedächtnisse wiederholen, und drang in jeder Art darauf, daß sie sich eine genaue Kenntniß des menschlichen Körpers und eine freie Fertigkeit in der Handhabung seiner Formen erwarben. Preller benutzte die ihm hier gebotene Gelegenheit gründlicher Ausbildung mit unermüdlichem Eifer, dessen Früchte nicht ausblieben. Eine kurze Zeit arbeitete er im Gypssaal und warf sich dann mit besonderem Fleiße auf das Studium der Anatomie, was ihm denn für sein ganzes Leben von bleibendem Nutzen gewesen ist. Im Zeichnen nach der Antike gewann er bei einer der jährlichen Konkurrenzen, welche mit großem Aufwand an Kraft und Arbeit veranstaltet wurden, den Preis. Als aber nach der Feierlichkeit die Gekrönten von den ersten Familien der Stadt in ihren Equipagen abgeholt wurden, um der Sitte gemäß durch die Stadt gefahren zu werden, bemächtigte sich Prellers vor dieser Ehre eine solche Scheu, daß er verschwand und nirgends zu finden war.

Bei dem Eifer, mit welchem Preller seinen vielseitigen Studien oblag, war es natürlich, daß er nur wenig selbständige Bilder malte. Ein „Bärentanz in einer Antwerpener Straße" (jetzt in der großherzoglichen Sammlung zu Weimar) entstand im ersten Jahre seines Aufenthaltes. Ein spielender Leiermann und einige Porträts sind außerdem das Einzige, was aus dieser Zeit sich erhalten hat. Sie zeugen von den großen Fortschritten in Zeichnung und Farbenbehandlung, die Preller in jener Zeit machte; lebendige Konzeption, korrekte und sorgfältige Durchführung eignen ihnen allen, doch zeigen sie noch eine gewisse jugendliche Befangenheit, die

die künftige Bedeutung des Künstlers noch nicht zum Durchbruch kommen läßt. Der Gewinn, den Preller von Antwerpen mit forttrug, war ein wohlerworbenes vielseitiges Können. Vielleicht darf es für seine Ausbildung ein Vortheil genannt werden, daß er über seinen einstigen Weg noch nicht im Klaren war und so, obgleich er der Landschaft sich zuzuwenden beabsichtigte, alle seine Kräfte auf das Studium der menschlichen Figur konzentrirte.

Glückliche Umstände machten diese Jahre zu besonders genußreichen. Ein frisches anregendes Leben herrschte in dem Kreise, dem Preller angehörte, und ein Band freundschaftlicher Gesinnung hat sich mit mehreren damaligen Genossen dauernd erhalten. Matthieux, der spätere Direktor der Akademie von Löwen, Verlinde, van Dinenen, de Coux waren Haus- und Tischgenossen, der letztere mit van Roie, Cramer aus Amsterdam und Troie seine Mitschüler, und sonst bildete sich mit Kraemer, Verschaeren, dem späteren Nachfolger van Brée's, Wappers und dem Schüler von Heryns, Wiertz, ein reger Verkehr, in dem es auch an den tollsten und übermüthigsten Jugendstreichen nicht fehlte. So sehr dieses ganze Leben und Treiben Preller fesselte und förderte, so regte sich doch stärker und stärker in ihm die Sehnsucht nach dem gelobten Lande der Kunst, und als endlich 1826 die Genehmigung Karl August's zu seinem Weggang eintraf, schied er mit Freuden, um zunächst in seiner Heimat einen Besuch abzustatten. In Antwerpen hatte er den Grundstein gelegt, wie zu seiner künstlerischen Laufbahn so zu dem Glücke seines Lebens; er ließ dort eine Braut zurück, deren Liebe ihm nach dem Süden folgte und ihn einst bei der Rückkehr von dort auf dem heimischen Boden wieder empfangen sollte. Vorläufig aber blieb diese Neigung ein strenges Geheimniß, da der Unwille Karl August's zu fürchten stand, der so jugendlichen Verbindungen entschieden abgeneigt war.

In Weimar verweilte Preller nur kurze Zeit. Ehe ich von seinem Weggange berichte, muß ich zuvor noch seinen Abschied von Goethe erwähnen, dessen man in Eckermann's Gesprächen, III, S. 112 ff. ausführlich gedacht finden wird. Hier mögen nur einige der wichtigsten Stellen stehen, weil sie für Preller lehrreich und bedeutend geworden sind und seine Natur zu kennzeichnen dienen. „Als Reisesegen" sagt Goethe, „habe ich ihm gerathen, sich nicht verwirren zu lassen, sich besonders an Poussin und Claude Lorrain zu halten und vor Allem die Werke dieser beiden Großen zu studieren, damit ihm deutlich werde, wie sie die Natur angesehen und zum Ausdrucke ihrer künstlerischen Anschauungen und Empfindungen gebraucht haben". — „Preller ist ein bedeutendes Talent und mir ist für ihn nicht bange. Er erscheint mir übrigens von sehr ernstem Charakter und ich bin fast gewiß, daß er sich eher zu Poussin als zu Claude Lorrain neigen wird. Doch habe ich ihm den letzteren zu besonderem Studium empfohlen und zwar nicht ohne Grund. Denn es ist mit der Ausbildung des Künstlers wie mit der Ausbildung jedes andern Talentes. Unsere Stärken bilden sich gewissermaßen von selber, aber diejenigen Keime und Anlagen unserer Natur, die nicht unsere tägliche Richtung und nicht so mächtig sind, wollen eine besondere Pflege, damit sie gleichfalls zu Stärken werden". — „Ich bin gewiß, daß Preller einst das Ernste, Großartige, vielleicht auch das Wilde ganz vortrefflich gelingen wird. Ob er aber im Heiteren, Anmuthigen und Lieblichen gleich glücklich sein werde, ist eine andere Frage und deshalb habe ich ihm den Claude Lorrain ganz besonders an's Herz gelegt, damit er sich durch Studium dasjenige aneigne, was vielleicht nicht in der eigentlichen Richtung seines Naturells liegt". Wenn wir hier den eindringenden Scharfblick bewundern müssen, mit dem Goethe Preller's Eigenartigkeit aus Leistungen herauserkannt hat, die uns heute sein Wesen wenig zu verrathen scheinen, so bekundete eine folgende Bemerkung außerdem einen tiefen, gründlichen Einblick in die künstlerische Bildungs- und Studienweise: „Sodann war noch Eins, worauf ich ihn aufmerksam machte. Ich habe bisher viele Studien nach der Natur von ihm gesehen. Sie waren vortrefflich und mit Energie und Leben aufgefaßt; aber es waren Alles nur Einzelheiten, womit später bei eigenen Erfindungen wenig zu machen ist. Ich habe ihm nun gerathen, künftig in der Natur nie einen einzelnen Gegenstand allein herauszuzeichnen, nie einen einzelnen Baum, einen einzelnen Steinhaufen, eine einzelne Hütte, sondern immer zugleich einigen Hintergrund und einige Umgebung mit." Man möge die vortrefflichen Bemerkungen, mit denen Goethe dies weiter begründet, in dem Buche selbst nachlesen; jeder, der auch nur Versuche in der Kunst gemacht hat, wird von ihrer schlagenden Wahrheit getroffen werden. Für Preller ward dieser „Reisesegen" eine wahrhafte Förderung in seinem Streben, und wenn Goethe „gewiß war, daß diese Andeutungen bei ihm als einem geborenen Talente Wurzel schlagen und gedeihen würden," so hat er sich nicht betrogen.

*

Das Ziel von Preller's italienischer Reise sollte zunächst Mailand sein. Karl August und wohl Goethe und Meyer mit ihm, waren der Ansicht, daß damals für die Bildung junger Künstler Mailand mit seiner Akademie fruchtbringender sei als Rom. Es ist nicht klar, worauf diese Meinung beruhte; denn wenn Mailand in Longhi's Atelier für Kupferstecher allerdings eine vortreffliche Schule bot, so konnte ein Gleiches in Betreff der Malerei nicht gelten; wie dies denn Preller thatsächlich an sich erfahren hat. Er nahm seine Route über München, Innsbruck und den Brenner zunächst nach Venedig und ging von da über Verona nach dem Orte seiner Bestimmung. In Mailand traf kurz nach ihm noch ein anderer Stipendiat Karl August's ein, A. Kaiser *), Preller's späterer Kollege in Weimar. Beide bezogen eine gemeinsame Wohnung bei einer italienischen Familie Doria, deren Preller noch heute mit Dankbarkeit gedenkt. Das persönliche Verhältniß der beiden Genossen wollte sich jedoch nicht recht erfreulich gestalten und von Anfang an waltete über den Mailänder Tagen kein guter Stern. Mit ihren Geldangelegenheiten waren die beiden an den Bankier Mylius **) gewiesen, dessen peinliche Gewissenhaftigkeit nicht zuließ, vor dem bestimmten Termine das Geringste auszuzahlen und dadurch die Künstler nicht selten in ernste Verlegenheit brachte. Preller arbeitete fleißig, aber ohne das volle Gefühl der Befriedigung und lebendigen Fortschreitens. In den Sommermonaten machte er landschaftliche Studien am Lago di Como, di Garda und d' Iseo und in Monte Brianza. Aber auch hier sollte ihn Unglück verfolgen. Am Lago d' Iseo und am Komersee erkrankte er heftig und ward das letztere Mal nur durch ein glückliches Ungefähr am Leben erhalten. Er wohnte in einer verlassenen Villa der Familie Ponza in Loveno; mitleidige Nachbarn kamen, ihn zu pflegen, und riefen, da ihnen sein Zustand gefährlich schien, den Priester herbei, um ihm die letzte Oelung zu ertheilen. Als er aber diese ablehnte und sich als Protestant bekannte, lief alles erschreckt davon und ließ den Ketzer mehrere Tage allein liegen, bis ein Freund, der Italiener Trincavelli, zufällig kam, den Künstler aufzusuchen und ihn so vor dem Tode des Verschmachtens bewahrte. Im Winter kehrte Preller immer wieder nach Mailand zurück und besuchte die dortige Kunstakademie, wo er besonders mit Zeichnen nach dem Modell und dem Studium der Perspektive sich beschäftigte. Daneben malte er drei größere landschaftliche Bilder, eines aus freier Erfindung, die beiden andern nach Motiven vom Komersee. Ein viertes, kleineres stellt den Eingang eines Kirchhofes mit einem Mönch (Abendstimmung) dar, und erinnert lebhaft an die Jugendarbeiten Ludwig Richter's. Die Studien, welche aus jener Zeit sich erhalten haben, sind mit außerordentlicher Liebe und Treue gemacht und die Wahl der Gegenstände zeugt davon, daß Goethe's Mahnungen nicht erfolglos gewesen waren. Trotz alledem bemächtigte sich Preller's eine im höchsten Grade trübe Stimmung; er war nahe daran, an sich und seinem Berufe zur Kunst zu verzweifeln, und sehnte sich lebhaft nach Rom, wo er wenigstens neue Anregung zu finden hoffte. Diesen Wunsch trug er selbst Karl August vor und erhielt 1828 mit Kaiser die Erlaubniß, zu ziehen.

Man kann sich denken, mit welcher Freude Preller diese Erlaubniß begrüßte; er machte sich alsbald auf den Weg und langte im Juli 1828 in Rom an.

(Fortsetzung folgt.)

*) Nachrichten über ihn bei v. Biedenfeld a. a. O., S. 264 ff. Schöll a. a. O., S. 280.

**) † 1854. Vergl. Briefwechsel Karl August's und Goethe's, 2, S. 121. 193.

Die Kunst in Spanien.

El arte en España. Revista quincenal de las artes del dicujo. Tomo primero, Madrid 1862, imprenta de M. Galiano. 304 S. Fol. und 80 Illustrationen. Tomo segundo. Februar bis Oktober 1863, 8 Hefte oder 18 Nummern. Dazu im selben Format: Boletin de el arte en España. Nr. I bis XI, zu Band I. Nr. XII. bis XIX. (bis jetzt) zu Band II.

Von **Emil Hübner.**

Mit dem Aufschwung, welchen der Wohlstand nach dem endlich eingetretenen Frieden in Spanien genommen hat, ist auch ein lebendiges Interesse für die bildende Kunst, alte wie neue, dort erwacht. Zwar hat es selbst in den Zeiten der schwersten Kämpfe der Nation um Selbständigkeit und Freiheit nie ganz an produktiven Köpfen auf dem Gebiet der Künste gefehlt. Die rege Phantasie, die allen Romanen eigen ist, flüchtete gerade in den Zeiten höchster Aufregung gern in die ideale Welt; Goya, der Maler, und Alvarez, der Bildhauer, die Dichter Espronceda und Zorrilla bezeugen die verzehrende Gluth, die damals, wie früher, in den begabten Köpfen glimmte. Aber es fehlte ihr an der

läuternden Kraft der Arbeit. Solange Karlisten-Banden sengend und brennend im Lande umherzogen und eine Militärrevolte die andere ablöste, war geregelter Fleiß, sorgfältiges, gesammeltes Studium unmöglich. Es fehlte an den Anstalten dazu, wie an den Lehrern; kaum daß noch der eine oder andere spanische Künstler in Rom arbeitete.

Seit Espartero's zwar ungeschicktem, aber gerechtem und deßhalb segensreichem Regiment ist nach und nach Ruhe eingetreten. Im März 1860 hat die letzte karlistische Revolte stattgefunden; seitdem sind die Prätendenten todt oder unschädlich gemacht; hin und wieder hat sich eine kleine Anzahl unglücklicher leichtgläubiger Leute noch zu socialistischen Krawallen verleiten lassen, wie zu dem von Loja im Jahre 1861. Allein im Ganzen ist seit 1854, wo General Odonnell's, des Herzogs von Tetuan, Regiment begann, Ruhe im Land. Es ist erstaunlich, was in diesem Dezennium in Spanien geschehen ist; man sieht daraus, wie die seit Karl des Dritten Tagen aus dem europäischen Konzert gestrichene Nation (denn die ruhmvolle Erhebung gegen Napoleon vermochte wegen der sich daran knüpfenden inneren Kämpfe nicht, sie der Vergessenheit länger als auf kurze Zeit zu entreißen) nur der Möglichkeit bedarf, sich auf sich selbst zu besinnen, um mit der Zeit, vermöge ihrer trotz jahrhundertelanger systematischer Mißregierung immer noch gewaltigen Besitzquellen, vor Allem der Kolonien, zwar nicht, wie unter Karl V., den ersten, jedoch immerhin einen ganz respektablen Platz unter den europäischen Mächten einzunehmen.

Schon durchschneiden Eisenbahnen das Land nach vielen Richtungen; seit mehreren Jahren ist Madrid mit Alicante und Valencia, also mit dem Mittelmeer, durch sie verbunden. An der Verbindung mit Cadix, also mit dem Ozean, fehlt nur noch ein Stück durch die rauhe Sierra Morena. Bald wird, wenn erst die Kämme der nördlichen Gebirge überwunden sind, der erste Waggon direkt von Paris nach Madrid gehen, von Paris, d. h. von allen Punkten des übrigen Europa. Inzwischen verwandelt sich die Hauptstadt mehr und mehr aus dem kahlen, rauhen, unfreundlichen Sitz der spanischen Monarchen und des zahllosen Heeres angestellter oder auf Anstellung lauernder Beamten, aus der industrie- und erwerblosen großen Centralposada der Halbinsel in eine moderne und elegante Stadt. Um die Puerta del Sol, den Hauptplatz des Verkehrs, und die auf ihn mündenden Hauptstraßen entstehen Läden mit Spiegelscheiben und elegante Kaffee's; auf der Straße von Alcalá, um den Prado, der den elysäischen Feldern gleich mit zahllosen Sesseln von demselben Besitzer bevölkert ist, und um die Promenade der Rekoletos und der Fuente Castellana wachsen prachtvolle Wohnhäuser der reichen Bankiers und der immer noch mächtigen Aristokratie aus dem Boden. Längst schon hat die spanische Kolonie in Paris, wo sonst das westindische Gold genossen zu werden pflegte, eine Reihe ihrer reichsten Mitglieder an Madrid abgegeben, wo man fast so elegant leben kann, wie in Paris, und — man bedenke, was das sagen will, — mit jedermann das geliebte Spanisch sprechen. Wo Reichthum und Wohlstand sich zeigt, da ziehen auch die Musen ein. Zuerst thaten sie es im dünnen französischen Gewand; bald aber regte sich der alte und in Spanien weder durch den Despotismus noch durch die Eisenbahnen, Telegraphen und die Pariser Moden auszurottende Unabhängigkeitssinn, man erinnerte sich des Velazquez und des Murillo, des Herrera und Berruguete, und sagte: wir wollen und müssen eine eigene, spanische, ganz nationale Kunst haben. Langsam war die königliche Bildergalerie entstanden aus den ziemlich planlos vereinigten Schätzen der Paläste, fast durch einen Zufall, und durch seltene Beharrlichkeit auf ihren jetzigen Bestand gebracht. Mit dem eigenthümlichen Talent der fabelhaftesten Uebertreibung, in welchem die Spanier nun einmal seit Don Quixote allen übrigen Nationen den Rang ablaufen, hieß es bald in Spanien: wir haben die erste Galerie der Welt, an Zahl, an Mannigfaltigkeit, an Werth der Stücke. Auch die Provinzen blieben nicht zurück, besonders die beiden auf Madrid an Größe und Bedeutung folgenden Städte: Barcelona, das seine jetzt lebenden catalonischen Landsleute, wie Gisbert u. s. w. ehrt und beschäftigt, und Sevilla, das dem großen Todten, Murillo, soeben ein Standbild errichtet unter den duftenden Orangenbäumen der plaza nueva. Bald kamen die Pioniere der europäischen Civilisation, die Engländer, wie Stirling, und nach ihnen die leichtfüßige Vorhut, die Franzosen, wie Viardot und der Comte de Ris und Laforge und Beulé, um die Bilder zu sehen und zu beschreiben; nur langsam rückt das schwerfällige Gros deutscher Gründlichkeit nach, wird aber auch hier nicht verfehlen, sich festen Boden und bleibenden Gewinn zu erwerben.

Für Spanien brachten die Fremden den ungeheuren Vortheil, die Nation selbst erst aufmerksam zu machen auf das, was sie in ihrer ersten Sammlung

hatte, und auf das, was noch fehlte; gerade wie es mit der spanischen Poesie schon früher gegangen ist. Aus den vor brutaler Zerstörung eben noch geschützten Klöstern und Stiftern entstand neben der königlichen eine Nationalgalerie, die einstweilen noch provisorisch untergebracht ist in den Räumen des Unterrichtsministeriums. An sie knüpfte sich die lang unterbrochene oder doch schläfrig betriebene Anordnung jährlicher Ausstellungen von Werken moderner Kunst mit Prämien und Staatsankäufen. Ich kann als Augenzeuge von dem Enthusiasmus berichten, welchen die erste große Ausstellung der Art seit langer Zeit im Jahre 1860 in Madrid und in allen Provinzen erregte. Die Freude und der Stolz, womit man die Leistungen der heimischen Kunst begrüßte, erinnerte vielfach an den Erfolg der Düsseldorfer und Münchener Schulen bei uns in den dreißiger Jahren, — auch was die Milde anlangt, mit der selbst Schwächeres beurtheilt wurde, nur weil es spanisch war, oder die Stoffe spanischer Geschichte, spanischem Leben entlehnte. So faßte die Regierung den Plan, ein großes Nationalmuseum für alle Zweige der Kunst zu gründen. Die Vorarbeiten dazu sind so weit gediehen, daß man an baldige Ausführung denkt; die Konkurrenz für den Bauplan wurde in dem „Boletin“ der obengenannten Zeitschrift ausgegeben. Namen tauchten auf und wurden gefeiert, von denen man bisher nichts wußte, und die auch bis jetzt über Paris hinaus nicht gehört worden sind; alte akademische Größen mußten sich bequemen, den Lorbeer jüngeren mitzutheilen; der Staat und reiche Private wetteiferten im Ankauf und in Bestellungen.

Inzwischen versäumte man auch die wissenschaftliche Seite der Kunstbetrachtung nicht. Angeregt durch die Thätigkeit einiger Mitglieder der beiden Akademien, der der Geschichte und der der Künste oder von San Fernando, setzte die Regierung eine Kommission ein zur Herausgabe eines Prachtwerkes über die Baudenkmäler Spaniens. Von den „Monumentos arquitectonicos de España“ sind mir bis jetzt zwölf Hefte in größtem Folio bekannt, prachtvoll ausgestattet, — denn an Geld wird nicht gespart, wo es gilt, die Ehre der Nation dem Auslande gegenüber zu wahren, — etwas planlos zusammengestellt, aber im Einzelnen vortrefflich ausgeführt, Stich und Steindruck meist von deutschen Künstlern, wie denn des Steindruckers Handwerk in Madrid fast ausschließlich von Deutschen geübt wird. Aesthetische und kunsthistorische Fragen wurden in einer Reihe von Zeitschriften, die mit überraschender Schnelligkeit entstanden sind und ihren Leserkreis finden, wie in der „Revista Iberica,“ der „Revista Española“ und „Granadina“ besprochen; in Madrid selbst in den öffentlichen Disputationen des literarischen Clubbs el Ateneo mit größtem Eifer diskutirt. Selbst die offizielle „Gaceta de Madrid,“ der spanische Moniteur, öffnete ihre Spalten kunsthistorischen Arbeiten, aus der Feder des Herrn Vicens y Gil de Tejada.

Aber es fehlte noch an einem eigenen Organ für die Kunst in Spanien. Da that sich ein Kreis strebsamer junger Männer, zum Theil schon literarisch erprobt, in Madrid zusammen, an ihrer Spitze Herr Gregorio Cruzada Villaamil, und gründete die in der Ueberschrift näher bezeichnete Zeitschrift. Zum Protektor des Unternehmens ward der Infante Don Sebastian gewonnen, der selbst, besonders während seines langen Aufenthaltes in Neapel, als Maler sich versucht hat und eine gewählte Galerie älterer Bilder besitzt, deren freien Besuch er gestattet. Die Liste der Subskribenten (der Infant nimmt 25, das Unterrichtsministerium 58 Exemplare, die Zahl der Subskribenten am Schluß des ersten Bandes beträgt etwa 250) vereinigte bald die hervorragendsten Namen der guten Gesellschaft in Madrid und in den Provinzen; und so ist die Zeitschrift, unter stets steigender Theilnahme der Nation, aber noch geringer des Auslandes, bereits im zweiten Jahre ihres Bestehens und hat hoffentlich noch eine lange Zukunft vor sich.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Anatomisches Taschenbüchlein zur Nachhülfe beim Studium nach Natur und Antike. Herausgegeben von Dr. A. v. Zahn. Zweite verbesserte Auflage. Leipzig, Arnoldsche Buchhandlung. 1864. 8.

—t—. Wir kennen dieses Büchlein bloß in der uns vorliegenden zweiten Auflage, vermögen also nicht zu sagen, inwiefern dieselbe wirklich eine verbesserte sei. Jedenfalls aber empfiehlt sich die Schrift, so wie sie ist, als ein praktischer Leitfaden für den angehenden Künstler und für Jeden, der sonst sich den anatomischen Bau des menschlichen Körpers nebst der gangbaren Nomenklatur für die einzelnen Theile bequem einprägen will. Die beigegebenen Illustrationen sind in Holzschnitt ausgeführt und in den Text gedruckt, was freilich für die Handlichkeit und Billigkeit des Werkchens wohl sehr förderlich erscheint. Vom Standpunkte des Lernenden dagegen wären vielleicht lithographische Tafeln mit farbiger Angabe der verschiedenen Bestandtheile des Organismus, als Knochen, Muskeln, Sehnen u. s. w., noch besser gewesen. Denn auf die genaueste Kenntniß der Grenzen und der wechselseiti-

gen Stellung eben dieser Theile kommt es namentlich dem Künstler vor allen Dingen an.

Deinokrates, oder Hütte, Haus und Palast, Dorf, Stadt und Residenz der alten Welt aus den Schriftwerken der Alten und nach den noch erhaltenen Ueberresten mit Parallelen aus der mittleren und neueren Zeit dargestellt von Dr. Johann Heinrich Krause. Mit fünf lithographirten Tafeln. Jena, Fr. Manke. 1863. 8. XVI. und 620 S.

-w. Man erzählt von einem alexandrinischen Künstler, der sich dem macedonischen Welteroberer mit dem Plan in den Weg stellte, den Berg Athos in eine menschliche Gestalt umzuwandeln, welche in ihrer einen Hand eine ganze Stadt tragen sollte. Herr Krause hat nicht unpassend sich den Namen dieses kühnen Alexandriners, Deinokrates, zum Schlagwort seines Buchtitels gewählt. Sein Unternehmen, alles das, was dieser Titel verspricht, in menschlicher Form darzustellen, war in der That für ihn ein kaum geringeres Wagniß. Es ist denn auch ebenso wenig gelungen, wie das des alten Macedoniers: der Berg von Kollektaneen, den der moderne Deinokrates zu bearbeiten sich unterfing, liegt auf den vielen Hundert engedruckten Seiten in seiner ganzen Unförmlichkeit vor uns. Allerdings gestehen wir offen, an das Unternehmen des Hrn. Krause mit einem entschiedenen Mißtrauen herangetreten zu sein. Dieser ganz unkritische Sammler hat ja schon ein Gebiet, welches aus verschiedenen Ursachen zu den unsichersten der Alterthumskunde gehört, in seiner „Angeiologie" noch unsicherer gemacht. Und so wird wohl Niemand auch dieses neue Werk eingehender lesen, ohne die Fülle von Zweifeln und Lücken, welche der Archäologie, und namentlich der architektonischen, bekanntlich noch immer anhaften, um einige Dutzend neuer Skrupel und Verwirrungen vermehrt zu sehen. Es fehlt Hrn. Krause übrigens nicht nur an jeder wissenschaftlichen Kritik, an aller Sichtung und sachgemäßen Gliederung der Materialien; was ihm vor Allem abgeht, ist künstlerischer Sinn und künstlerische Bildung. Und ohne diese ersten und höchsten Erfordernisse der kunstwissenschaftlichen Thätigkeit sollte füglich in unsern Tagen kein archäologisches Werk mehr vor die Oeffentlichkeit zu treten wagen. Belege für unser Urtheil bieten sich auf jeder Seite des Buches. Zum Titelbilde hat der Verfasser die Layard-Fergusson'sche Restauration des Palastes von Nimrud auserkoren, ein wenig empfehlendes Aushängeschild, da dieses auch anderwärts reproducirte Bild nicht etwa nur eine „Architektur-Kombination" ist, „auf welche der Bestand der aufgefundenen Ueberreste geführt hat", wie Hr. Krause S. 225 meint, sondern eine leere Phantasie, zu der sich in den Monumenten durchaus keine genügenden Anhaltspunkte bieten. Man vgl. z. B. des besonnenen G. Rawlinson „Five great monarchies" I, S. 373 ff. ꝛc. Er huldigt offenbar noch der längst widerlegten Anschauung, wonach Theben der älteste Mittelpunkt Aegypten's gewesen und Memphis erst später die pharaonische Reichshauptstadt geworden sein sollte (S. 86), wie er denn überhaupt die Berichte eines Diodor ganz arglos mit den entgegenstehenden Ergebnissen der neuesten Denkmälerforschung zusammenwürfelt. — Er ist gewillt, einen Pelasgos, Triptolemos, Aristäos, Dädalus u. s. w. keineswegs für „Phantasiegebilde", sondern für „nur vom Mythos getragene" (?) „Kulturmänner" zu nehmen, und was dergleichen unzureichende Vorstellungen mehr sind. Kurz, die Aufgabe einer das ganze Alterthum umfassenden Bau-Archäologie, wie sie Guhl und Koner für Griechenland und Rom so trefflich angebahnt haben, ist in vorliegendem Werke nicht einmal begriffen, geschweige denn gelöst worden.

Korrespondenz-Nachrichten.

L. **Mühlhausen im Elsaß.** (Renaissance-Teppiche.) Wie lange sich die Ueberlieferungen der altdeutschen Kunst gelegentlich erhalten haben, das erfuhren wir kürzlich, als ein hiesiger Arzt sechs Teppiche mit biblischen Darstellungen erwarb, welche nach dem Zeugniß der eingewebten Inschriften vom Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts stammen. Zwei tragen die Jahrzahl 1592, zwei 1595, einer ist von 1598 und der späteste hat das Datum 1600. Auf jedem befinden sich zwei Monogramme, deren Entzifferung bis jetzt nicht gelungen ist. Auf den ersten Blick sieht man jedoch, daß man es mit Kompositionen der besten alten Meister zu thun hat. In der That erkennen wir in der Fußwaschung Petri und der Kreuztragung Christi die Vorbilder von Dürer's kleiner Holzschnitt-Passion, in der Taufe Christi dagegen die bekannte Komposition von Martin Schön. Ein Vergleich mit den Originalen ergiebt die größte Genauigkeit und Treue der Nachbildung, nur daß die Empfindung im Ganzen etwas flauer und der Charakter der Zeichnung etwas abgeschwächt ist, wie sich's von der späten Entstehungszeit nichts anders erwarten ließ. Man wird sich aber darüber weniger zu wundern haben, als über dies lange Nachwirken einer alten guten Kunsttradition. Von den drei anderen Bildern, der Kreuzaufrichtung, Himmelfahrt Christi und Ausgießung des h. Geistes, vermag ich mit den mir zu Gebote stehenden Mitteln die Originale nicht nachzuweisen; doch entsprechen sie den übrigen in der gesammten Auffassung und Behandlung vollständig. Die Teppiche sollen ursprünglich aus dem Kloster Maursmünster (Marmoutier) herrühren und mögen Erzeugnisse einer elsässischen Fabrik sein. Der Photograph Braun in Dornach bei Mühlhausen, dem wir unter Anderu die herrlichen großen Blätter der Münster zu Straßburg und zu Thann verdanken, hat vorzügliche Aufnahmen von diesen interessanten Teppichen gemacht, welche wir allen Freunden altdeutscher Kunst empfehlen.

⊙ **Stuttgart.** (Eine Publikation von Leins. Aus der permanenten Kunstausstellung. Transparent-Gemälde.) Mehrfach dazu angeregt, hat Oberbaurath Leins sich entschlossen, die von ihm erbaute herrliche Villa des Kronprinzen in einem buntfarbigen Prachtwerke (natürlich mit erläuterndem Text) allgemein bekannt werden zu lassen. Das Werk soll in drei Abtheilungen erscheinen und zwar werden in den ersten beiden die äußern und innern malerischen Ansichten, im dritten aber das rein Architektonische enthalten sein. Für die ersten beiden Abtheilungen dürfte das schöne Werk Professor Gräb's in Berlin: „Schloß Babelsberg" maßgebend sein,

und ist ein erst kürzlich aus Italien zurückgekehrter, äußerst talentvoller junger Architekt, Dollinger, bereits mit den Aufzeichnungen beschäftigt. — In der „permanenten Kunst-Ausstellung“ machte ein lebensgroßes Kniestück-Bildniß der Königin von Holland, welche sich während ihrer Anwesenheit hier von Winterhalter malen ließ, viel Lärm. Künstler von Fach und Kunstverständige wollten aber außer der Aehnlichkeit in dem Bilde nichts finden, als eine mit Bravour und in ansprechender Salon-Manier gemachte Mode-Figur. Klingt dieses Urtheil auch etwas hart, so muß man doch konstatiren, daß der Aller-Welts-Hofmaler seinen alten und gewiß nicht unbegründeten Ruf als Porträtist in beregtem Bilde nicht gemehrt hat. Entschieden künstlerischer und gediegener erschienen uns die von Hofmaler Kaulbach (in Hannover) hier ausgestellten drei Porträts, worunter das eigene des Künstlers (Brustbild) und das der Bildhauerin Rey (ganze Figur in Lebensgröße) als die vorzüglichsten zu bezeichnen sein dürften. Ein von den Unternehmern der „Permanenten“ mit unberechtigter Ostentation in einem Saale des Königsbaues zur Ausstellung gebrachtes Genrebild von Brion, einem in Paris gebildeten Elsässer, stellt eine: „Hochzeit im Elsaß“ vor und ist für ein Genrebild von ungebührlichem Volumen Grell und unwahr kolorirt, echt französisch impastirt, ohne besondern Reiz in der Komposition, reiht dies Werk sich tausend andern mittelmäßigen Genrestücken an, über welche die Kritik schweigend hinweggehen darf. Das enttäuschte Publikum, dem man das ganz Gewöhnliche als etwas Außergewöhnliches anpreist, wird aber mißtrauisch und das ist sehr zu beklagen. — Noch wollen wir mittheilen, daß der hiesige Künstler-Verein zum Besten seiner Unterstützungs-Kasse eine Weihnachts-Ausstellung größer Transparent-Gemälde im großen Saale des Königsbaues veranstalten wird. Sechs gegen 23′ hoher und verhältnißmäßig breiter Gemälde aus der heiligen Geschichte nach Fra Bartolomeo, Rafael, Rubens, Correggio ꝛc. sind zu diesem Zwecke bereits vollendet und sollen von großer Wirkung sein. Passende Gesänge von Palestrina u. A., geleitet vom Direktor des klassischen Kirchengesang-Vereins, werden jedes einzeln gezeigte Bild begleiten und ein von Hrn. Dr. Grunert gesprochener Prolog die erhebende Feier einleiten. Wir werden nach der Vorstellung Näheres darüber mittheilen.

Kleine Chronik.

Das in England bestehende Komité für die Errichtung eines großartigen Shakespeare-Denkmals hat die HH. Louis Blanc und Guizot zu seinen Vertretern in Frankreich auserwählt. Und wen in dem Shakespeare-kundigen Deutschland?

In Frankfurt a. M. hat sich ein zumeist aus Künstlern und Gewerbtreibenden bestehendes Komité gebildet, um im nächsten Sommer eine Ausstellung dortiger Kunst- und Industrie-Erzeugnisse zu veranstalten, und so den Beweis zu liefern, daß in Frankfurt nicht bloß Handel und Wandel, sondern auch Kunst und Gewerbe eine beachtenswerthe Pflege gefunden haben. Die Ausstellung findet vom 1. Juli bis 31. August im Saalbau statt. Die Anmeldungen werden bis spätestens Ende Februar, die Einsendungen längstens bis 14 Tage vor dem Eröffnungstermin erbeten. Die ausgestellten Gegenstände sind verkäuflich, müssen jedoch bis zum Ende der Ausstellung dort bleiben. Die Aussteller tragen die Transport-, Aufstellungs- und Feuerversicherungskosten. Mit der Ausstellung wird eine Preisvertheilung und Verlosung verbunden sein.

Von den beliebten Münchener Bilderbögen (Verlag von Braun und Schneider daselbst) ist wieder eine neue Serie erschienen, welche dem Unternehmen ohne Zweifel neue Freunde gewinnen wird. Man bemerkt mit Befriedigung, daß auch den für die Kinderwelt bestimmten Illustrationen immer mehr eine sorgsame künstlerische Ausführung zu Theil wird. Denn eben diese Bilderbögen und Bilderbücher sind für die kleine Welt, was monumentale Werke und Kunstbücher für die große sind: die edelsten Bildungsmittel für den Sinn und Geschmack des Volkes. Die Herausgeber der „Münchener Bilderbögen“ haben von jeher mit einer Auswahl anmuthiger und schöner Formen, die sich auf diesen Bildern darbieten, die strengen Anforderungen der Naturtreue und einer auf echt volksthümlicher Grundlage erwachsenen Kunst zu verbinden gewußt. Ihre Gaben können daher als eine eben so schmackhafte wie gesunde Kost, namentlich auch für den Weihnachtstisch, bestens empfohlen werden.

Lokales.

Die Architekten Hausen und Van der Nüll sind von der Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde eingeladen worden, für das neue Gesellschaftsgebäude Projekte auszuarbeiten. Dem Vernehmen nach soll es Aufgabe der Künstler sein, außer den erforderlichen Kanzlei-, Archiv- und Lehrlokalitäten auch noch Raum für zwei Säle zu schaffen, welche so situirt werden sollen, daß sie nicht übereinander zu liegen kommen, und nicht durch Oberlicht erleuchtet werden. Die Herstellung des Gebäudes ist auf einen Kostenbetrag von 300000 fl. zu berechnen.

Ueber das Schubert-Monument, von dessen projektirter Aufstellung im Stadtpark (auf dem sogenannten Zelinka-Hügel) wir neulich berichteten, geht uns eine Mittheilung zu, wonach der erwähnte Beschluß ohne Einholung eines künstlerischen Gutachtens gefaßt wäre. Der Herr Einsender macht auf die Nothwendigkeit eines solchen nachträglich aufmerksam. Er hält keinen Platz im Stadtpark tauglich für ein solches Monument und bringt statt dessen den Platz auf den Albrecht'schen Gründen hinter dem neuen Opernhause in Vorschlag. Wir geben diese Mittheilungen der weiteren Erwägung der Betheiligten anheim, sind aber in jedem Fall auch der Ansicht, daß zu diesen Betheiligten die Künstler in erster Linie gehören.

Briefkasten: 5. — 11. Dezember: F. P. in München: Wird schleunigst besorgt werden. — G. F. W. in Berlin und R. K. in Königsberg: Erhalten. — A. T. in München: Beantwortet.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Löwenthal.

№ 21. Zweiter Jahrgang.

Recensionen
und Mittheilungen über
bildende Kunst.

Wien 19. Dezember 1863.

Unter besonderer Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr. 2 fl. 25 kr. 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: G. Jägermeyer & Co., Graben, 14. Man abonnirt daselbst durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Die Kunst in Spanien (Schluß). — Friedrich Preller (Fortsetzung). — Kunstliteratur (Jobst und Leimer). — Korrespondenz-Nachrichten (Stuttgart). — Kleine Chronik. — Lokales.

Die Kunst in Spanien.

Von **Emil Hübner.**

(Schluß.)

Das Blatt*) hat sich eine ziemlich komplizirte Aufgabe gestellt. Es soll der wissenschaftlichen Kunstforschung dienen und zugleich Proben neuerer Kunstleistungen geben. Es soll zu gleicher Zeit mit allgemeinen Kunsttheorien bekannt machen und die unbekannten Werke älterer spanischer Kunst hervorsuchen. In dem beigegebenen Bülletin endlich bringt es offizielle Bekanntmachungen, die schönen Künste betreffend, und kurze Notizen über die Tagesfragen. Es soll, mit einem Worte, zugleich leisten, was in Frankreich die „Gazette des beaux arts," das „Athénaeum français" und Didron's „Annalen" leisten. Nur so kann es bei den eigenthümlichen spanischen Verhältnissen allen Anforderungen genügen. Man muß sagen, daß in dem publizirt Vorliegenden sehr ernstliche Bemühungen sich zeigen, allen diesen Anforderungen zu genügen. Das Blatt wird redigirt von einem dirigirenden Komité, dessen Ehrenpräsident der Infant Don Sebastian ist; Vize- (oder vielmehr eigentlicher) Präsident ist der schon genannte Cruzada. Es sitzen im Komité außerdem sieben Mitglieder, darunter Cañete, ein geschätzter Dichter und Publizist, die Künstler Manzana und Ponzano; unter den mitarbeitenden Mitgliedern sind Haes, der Landschafter, (belgischen Ursprungs, aber Spanier von Geburt), Gisbert, der Maler, und elf andere; unter den freien Mitarbeitern finden sich noch bekanntere Namen, wie Guerra, Gayangos, Amador de los Rios, Carderera, Lafuente-Alcántara, Rosselló, Fernandez-Gimenez, Janér, von denen einer, Rios, als Mitglied der Akademie von San Fernando eine eigene Reihe von Publikationen dieser Körperschaft mit einer Arbeit über die Kunst der westgothischen Zeit in Spanien begonnen hat. Von dem reichen Inhalt der Zeitschrift kann hier nur ein unvollständiges Bild gegeben werden. Cruzada schreibt darin eine ausführliche Monographie über den leider vor Kurzem durch einen Brand innen ganz zerstörten Alcázar von Segovia, und über Alonso Berruguete, den Bildhauer, und Pedro Perez, den Baumeister. Cañete hat die Einleitung zum ersten Bande verfaßt, und widerlegt Irrthümer Beulé's über die spanische Malerei. Mélida behandelt die Malerschule in Madrid, und Fernandez de Velasco die Bildergalerie der Akademie von San Fernando (die wiederum verschieden ist von der königlichen und von der Nationalgalerie). Gayangos beschreibt die Waffen Boabdil's, des letzten Königs von Granada, und Lafuente-Alcántara die Architektur in Tetuan. Carderera handelt ausführlich über den spanischen Kupferstecher Carmona, Mengs' Schwiegersohn, und über Mengs selbst Mier. Rios verbreitet sich über die Bildhauerei in westgothischer Zeit, Vicens y Gil de Tejada über allgemeine Grundsätze der Bildhauerei und über einige Arbeiten von Thorwaldsen, welche durch geschickte Ankäufe aus

*) Zeile 2 der Ueberschrift dieses Aufsatzes in voriger Nr. ist in einer Anzahl von Abzügen dicujo statt dibujo stehen geblieben. A. d. R.

der Kopenhagener Doubletten-Auktion durch den damaligen spanischen Gesandten in Dänemark, Leopoldo Augusto de Cueto, nach Madrid gekommen sind (eine Replik des argustödtenden Hermes und mehrere Reliefs). Guerra beschreibt einige altchristliche Sarkophage, die in Spanien selten sind, und Janér die Miniaturen der in spanischen Bibliotheken vorhandenen Handschriften. Der zweite Band bringt außer Fortsetzungen der im ersten begonnenen Artikel manche Beiträge neuer Mitarbeiter. Darunter nenne ich besonders Herrn Jacobo Zobel, der von deutscher Abkunft und mit deutscher Erziehung, die Geschichte der spanischen Kunst ganz besonders zu fördern verspricht. Es finden sich darin ferner Artikel über hervorragende Bilder der Madrider Galerie von Godoy-Alkántara, über alte Fresken in der Kathedrale von Mondoñedo in Galicien, von Villaamil y Castro; neue Arbeiten von Cruzada über Anton und Franzisco de Holanda, der durch seine Mittheilungen über Michel Angelo seit Raczynski's Buch über die Kunst in Portugal Aufsehen erregt hat (dabei ein Portrait des Michel Angelo); endlich der Beginn einer Uebersetzung von Lessing's „Laokoon", an sich sehr löblich, nur leider von Druckfehlern besonders in den Citaten auf das störendste entstellt. Die letzten Hefte bringen eine Uebersetzung der Monographie von Andreas Müller über den in Düsseldorf aufbewahrten Kupferstich des Rafael, und dazu die (nicht besonders gelungene) photolithographirte Abbildung eines zweiten Exemplares dieses Stiches, welches Herr Zobel in Madrid aufgefunden hat. Noch ein Wort über die zahlreichen beigegebenen Illustrationen. Es sind theils größere Blätter, Radirungen und Steindrucke, theils eingedruckte Holzschnitte, und sie erstrecken sich wie der Text über alle Zeiten und Gebiete der Künste in Spanien. Die Originalkompositionen oder Nachbildungen von Werken neuerer Meister haben für Deutschland geringeres Interesse; doch sind manche hübsch radirte Landschaften darunter. Wichtig sind die Radirungen nach einigen wenig bekannten Bildern des Velazquez in der Madrider Galerie (wie Merkur und Argos, der Mars, die Krönung der Jungfrau u. a.) die Abbildungen von Skulpturen des Berruguete und von Bauwerken, die jedoch einen durchaus malerischen Charakter haben, und die alter Waffen und Möbel. Doch halte ich den literarischen Theil im Ganzen für besser als den artistischen.

Das ist die neue Zeitschrift für spanische Kunst, welche hiedurch dem deutschen Publikum zur Kenntnißnahme empfohlen werden soll. Die Sprache wird dabei nicht besondere Schwierigkeiten bieten; Italienisch pflegt ja Kunstkennern und Kunstfreunden einigermaßen geläufig zu sein, und damit, sowie mit dem Französischen, wird man das Spanische ohne zu große Mühe überwinden. Es lohnt aber der Mühe, die auch im alten und neuen Künstlerleben abgeschlossene Welt für sich, welche Spanien bietet, einmal an sich vorübergehen zu lassen, und sollte es nur sein, um die nationalen Unterschiede in dem geistigen Schaffen der Völker auch hieran wieder sich zu vergegenwärtigen.

Friedrich Preller.

Biographische Skizze von **Richard Schöne.**

(Fortsetzung.)

Rom, oder vielmehr die deutsche Künstlerkolonie in Rom war bereits damals nicht mehr, was sie zehn oder fünfzehn Jahre zuvor gewesen war. Nicht wenige der Bedeutenderen, unter ihnen Schnorr, waren zum Vaterlande heimgekehrt, und manche andere Lücke war durch den Tod in die Reihen der gemeinsam Strebenden gekommen. 1819 war Fohr ertrunken, eines der hervorragendsten Talente jener Zeit, von dem der alte Koch mit großem Respekt zu sprechen pflegte. 1824 war Horny, Preller's Landsmann, 1825 Reinhold gestorben. Allein die Tradition jener kräftig aufbrechenden Zeit, welche trotz mancher Verirrungen doch einen reichen und fruchtbaren Kern echt künstlerischen Strebens barg, war nicht ausgestorben. Es lebte ja Overbeck in Rom, allerdings zurückgezogen und deshalb von geringerem Einfluß auf die jüngeren als Cornelius, der bald nach Preller's Ankunft wieder in Rom eintraf, und noch lebten die beiden Altmeister der Landschaft, Koch und Reinhart, von denen besonders der erstere mit seinem unverwüstlichen und derben Humor, seiner warmen und tiefen Begeisterung für das Echte und Wahre in der Kunst, und mit seiner liebenswürdigen Gutmüthigkeit die Anziehungskraft für strebende Künstler nicht verlor. Für Preller insbesondere ward die Berührung und nachher der fortgesetzte und vertraute Umgang mit diesem genialen Manne höchst bedeutungsvoll. Gleich der erste Anblick seiner Werke brachte ihn zu einer gewissen Klarheit über ein Ziel, das ihm als dunkle Ahnung unbestimmt vorgeschwebt hatte; der Umgang mit gleichgesinnten Genossen, die herrliche

Natur das Sabinergebirges um Olevano, Civitella und Subiaco, deren Studium er mit immer regem Eifer oblag, der Anblick endlich der höchsten Muster älterer Kunst förderten und befestigten ihn auf dem Wege, den er nun für sein Leben einschlug. Wie seine bisherige Bildung, so war auch in Italien sein Studium der gesammten Kunst und nicht nur einem einzelnen Fache zugewendet; die Reste der antiken Architektur und Skulptur wie die Denkmäler neuerer Kunstblüthe zogen ihn gleichmäßig an und gaben ihm die allseitige Anregung, welche wir bei nur allzuvielen Landschaftsmalern vermissen. In Betreff der älteren Landschaft traf Göthe's Prophezeiung ein, daß Pouſſin ihn mehr als der weichere Claude anziehen werde. Er erfuhr von seinen Werken einen höchst bedeutenden Einfluß; die einfache und gewaltige Auffassung einer zuweilen nicht einmal besonders günstigen Natur, die künstlerische Frische und der poetische Sinn, die aus Pouſſin's Werken sprechen, zogen ihn mächtig an.*) Die wenigen Bilder, welche Preller in Rom malte, ohne jedoch eines ganz zu vollenden (davon eines nach einem Motiv von Civitella, jetzt im Besitz von Dr. Jordan in Leipzig) zeigen deutlich den Einfluß des großen Meisters. Von den Aelteren war es noch besonders Tizian, vor Allem seine berühmte Landschaft mit dem Göttermahle (die Figuren von G. Bellini) in der Galerie Camuccini, der ihn fesselte, und Dominichin, von dem er ein im Besitz der Brüder Riepenhauſen befindliches Bildchen copirte.**) — Zahlreicher und wichtiger sind Preller's Naturstudien aus jenen Jahren. Die neuen Eindrücke, welche er in Rom empfangen, gaben ihm das Gefühl, daß auch er selbst in gewissem Sinne neu beginnen müsse, und so fing er vor Allem mit großer Strenge an zu zeichnen; wobei es ihn wesentlich förderte, daß er oft Koch auf seinen Studienwegen in die Campagna begleiten durfte. Es ist bekannt, wie dieser vermochte, das Wesentliche eines Stückes Natur in wenige Linien zusammen zu fassen; seine Studien sind meist wenig mehr als Konturzeichnungen, und doch tritt uns daraus der Bau und Organismus des Terrains, das Leben der Vegetation mit einer Klarheit entgegen, wie sie nicht leicht ein Anderer bei allem Aufwande von Detail erreicht hat. Preller kam oft in Verzweiflung, wenn er bei einem Vergleiche einsah, daß es ihm bei aller Mühe nicht gelungen war, das Wesen des Gegenstandes so einfach und bestimmt wiederzugeben. Seine italienischen Zeichnungen bekunden jedoch einen eminenten Fortschritt in dieser Richtung, zusehends scheint sich in ihnen die Kraft und der Reichthum seines Talentes zu entwickeln. Zugleich versäumte er das Studium der Farbe nicht und malte eine ansehnliche Reihe sehr sorgfältiger Studien, die nicht weniger schlicht, treu und liebevoll sind als die Zeichnungen. Auch haben sich eine Anzahl Kompositionen erhalten,*) welche bereits der ernste Sinn durchzieht, der seine späteren Werke erfüllt.

Indem Preller so in ernsteste künstlerische Arbeit vertieft war, sollten ihm doch auch die Reize eines frischgeselligen Künstlerlebens nicht entgehen. Von großem Werthe war es ihm vor Allem, Anton Dräger in Rom wieder zu finden, den er bereits in Dresden kennen gelernt hatte. Dieser eigenthümliche und bedeutende Mensch, über den E. Speckter's Briefe ausführlichen Aufschluß geben, widmete Preller eine aufrichtig und warm erwiederte Neigung und nicht selten zogen sie gemeinsam auf Studien aus, da Dräger auch Landschaft gern und sehr schön zeichnete. Mit ihm und Koch versammelte sich allabendlich noch eine Anzahl jüngerer Künstler, unter ihnen Wiegmann (in Düsseldorf), Führich (in Wien), Nerly (in Venedig), der kürzlich verstorbene Lucas, Steinle (in Frankfurt), Neher (in Stuttgart), später auch E. Speckter. Man nannte sich die „Brandwache" und Preller war davon der „General", eine Würde, welche nach seinem Weggang Nerly erbte. Talent, Streben und gegenseitige Neigung verband die Genossen, die sich einig fühlten in ihren höchsten Zielen, und so war ihre Geselligkeit bei allem jugendlichen Frohmuth eine inhaltvolle. Zum Theil fand man sich auch im Sommer auf den Studienplätzen wieder, u. A. traf eine Anzahl 1829 in Olevano zusammen, und da sie gerade an Göthe's Geburtstag in der Casa Baldi bei einander waren, malten sie dort ihre Portraits an die Wand, wobei der bekannte Hund der römischen Künstler, Una genannt, nicht vergessen ward. Leider ist dieses improvisirte Stück „monumentaler" Malerei zu Grunde gegangen. — Von anderweitigen Künstlerbekanntschaften wurden für Preller besonders Cornelius und Genelli bedeutend, mit

*) Kopirt hat er von ihm nur die große Landschaft im Palazzo Cornini.

**) Nach seiner Rückkehr machte Preller für Göthe auf dessen Wunsch eine Zeichnung von dem Bilde, die im Katalog von Göthe's Sammml. 1, 283 fälschlich „nach Pouſſin" bezeichnet ist.

*) Eine größere Zeichnung aus dieser Zeit befindet sich in der Keſtner'schen Sammlung zu Hannover.

welchem letzteren ihn das spätere Leben länger zusammengeführt hat. Daß er auch seinem Jugendfreunde Rietschel hier wieder begegnete,*) war ihm eine besondere Freude.

Von bleibendem Werthe war für Preller auch der Verkehr in dem Hause des damaligen hannöverischen Gesandten in Rom, A. Kestner, der, ein warmer und verständnißvoller Kunstfreund, in dem Umgange mit Künstlern Genuß und Befriedigung fand; mit vielen verband ihn innige Freundschaft, von der in seinen „römischen Studien" (Berlin 1850) manches schöne Denkmal erhalten ist. In seinem Hause verkehrte auch der junge Göthe, der im Jahre 1830 nach Rom kam. Preller begleitete ihn mit Kestner auf seinem letzten Ausfluge nach Albano, den er unwohl antrat, um nach wenigen Tagen von seinen Begleitern krank heimgeleitet zu werden. Preller und ein anderer Freund übernahmen es, die Nächte bei ihm zu wachen. In der zweiten Nacht nach ihrer Rückkehr, da Preller gegen Morgen abgelöst und kaum eingeschlafen war, ward er plötzlich wieder geweckt; die Krankheit hatte eine rasche tödtliche Wendung genommen, und Kestner, der am Morgen kam, um sich nach dem Befinden des Kranken zu erkundigen, fand eine Leiche.**) Der junge Göthe war an zurückgetretenen Blattern gestorben, und Preller hatte den Keim dieser Krankheit mit von ihm genommen;***) wenige Tage nach der Beerdigung mußte er sich legen und gerieth durch falsche Behandlung eines deutschen Arztes in ernsteste Gefahr; ein endlich herbeigerufener italienischer Arzt wußte die Blattern zum Ausbruch zu bringen, an denen er dann lange hart darnieder lag.

Wichtig, auch für Preller's künstlerische Laufbahn, ward das Zusammentreffen mit dem Buchhändler Dr. Härtel aus Leipzig, der damals mit seinem Schwager, dem jetzigen Kirchenrath Hase in Jena, nach Rom kam. Es entstand bald ein näheres persönliches Verhältniß, das später die schönsten Früchte getragen hat. Die beiden Freunde trafen auch in Neapel zusammen, wohin Preller die Gräfin J. von Egloffstein, die bekannte Malerin, begleitet hatte, nicht ohne die Wahrheit des alten Wortes zu erfahren, daß mit Damen schlecht reisen sei. Dagegen war es ihm eine große Freude, mit dem feinsinnigen Freunde gemeinsam die Schönheiten Neapels, Capri's u. s. w. zu genießen; doch wollte ihm schon damals die eigentlich neapolitanische Natur für den Landschaftsmaler weniger instruktiv erscheinen, als das Sabinergebirge.

Beinahe fünf Jahre waren vergangen, seitdem Preller den italienischen Boden, drei Jahre, seitdem er Rom zuerst betreten hatte, als er die Nothwendigkeit der Heimkehr einsah. Mit schwerem Herzen — denn auch er hatte von der verhängnißvollen Quelle getrunken — riß er sich los und machte sich im April 1831*) auf die Reise, die über Florenz, Venedig, den Brenner nach München und von da nach der Heimath ging.

Es war natürlich und für ihn wohl selbstverständlich, daß Preller nach Weimar heimkehrte und dort seinen dauernden Wohnsitz nahm. Allerdings fand er seinen edlen Wohlthäter Karl August nicht mehr unter den Lebenden; aber die Bande der Dankbarkeit fesselten ihn an das fürstliche Haus, und er durfte hoffen, in Weimar am ehesten sich eine, wenn auch bescheidene Existenz zu gründen. Den greisen Göthe fand er noch am Leben, mit dem er von Italien aus in brieflichem Verkehr geblieben war und dessen Vermittlung er die Fortsetzung seiner Pension auch nach Karl August's Tode verdankte. Ihm durfte er die Früchte wohlangewandter Jahre vorlegen und sich seines Beifalls an den Arbeiten erfreuen. Bald schied auch Göthe aus dem Leben, und Preller hatte die traurige Freude, den herrlichen Kopf im Tode zeichnen zu dürfen. Ein schlechter Kontur nach einer wahrscheinlich unvollkommenen Pause der schönen Zeichnung ist später durch einen indiskreten Mißbrauch Bettinen's Tagebuch beigegeben worden. In demselben Jahre mit Göthe starb Preller's erster Lehrer, H. Meyer, und so war Einer nach dem Anderen aus Weimar's goldenen Tagen heimgegangen.

Gleich nach seiner Ankunft wies man Preller ein Atelier auf dem Fürstenhause an, und bald fand er auch an dem großherzoglichen Zeichneninstitut eine bescheidene Anstellung (er ist noch heute als Lehrer an demselben thätig), so daß er endlich daran denken durfte, seinen Hausstand zu gründen. So führte er seine Braut, Maria Erichsen, die Tochter eines Schiffskapitäns aus Antwerpen heim, mit der er sieben Jahre verlobt gewesen war, und fand in ihr eine Gattin von den seltensten und herrlichsten Eigenschaften, die auch seiner künstlerischen Thätigkeit mit innigem Verständniß zu fol-

*) Oppermann, S. 153.

**) Die gelegentlichen Notizen Kestner's sind hiernach zu berichtigen.

***) E. Speckter's Briefe 1, S. 95.

*) Ebd. 1, S. 214.

gen und ihn durch ihre warme, sinnige Theilnahme daran zu erfrischen und zu beleben vermochte.

Für Preller's künstlerische Laufbahn begann zunächst eine schwierige Epoche. Die in Italien gewonnenen Eindrücke waren so mächtig, daß sich das Bedürfniß, zunächst sie künstlerisch zu gestalten, gebieterisch geltend machte; aber dabei mußte er, wie so Mancher vor und nach ihm, die Erfahrung machen, wie mißlich es sei, auf Jahre hinaus von Erinnerungen zu zehren. Man werfe nicht ein, daß Preller's Sinn von Anfang an der stylvollen, historischen Landschaft zugewendet gewesen sei; diese bedarf einer tiefeindringenden Kenntniß, einer frischen, lebendigen Anschauung der Natur so sehr wie jede andere, ja in noch erhöhtem Grade; denn sie soll mit dem von der Natur gebotenen Material frei schaltend selbständig schaffen und muß dasselbe daher mit voller Sicherheit beherrschen. Die Arbeiten der ersten Jahre nach Preller's Heimkunft zeigen ihn noch im Vollbesitz einer lebendigen Anschauung italienischer Natur. Das Erste, was er in Angriff nahm, war ein Motiv aus der römischen Campagna (Torre di Quinto) für Dr. Härtel und ein anderes von der Serpentara bei Olevano (jetzt im Schloß Belvedere bei Weimar). Beide zeigen bereits die völlig freie Verarbeitung der zu Grunde liegenden Naturmotive, welcher sich Preller, wenn er deren überhaupt benützte, immer bedient hat. Das letztere hat ein besonderes Interesse dadurch, daß der Maler im Mittelgrund auf Göthe's Rath ein Gewässer anbrachte. Man sieht aus diesem Rathe, daß Göthe das Hackert'sche Landschaftsprinzip nie ganz verwunden hat, und wird gestehen, daß durch diese Aenderung das Bild nicht gewonnen hat, welches, beiläufig bemerkt, von vorzüglicher Schönheit und Feinheit des Farbentons ist.

Inzwischen bereitete sich für Preller eine größere und überaus anziehende Aufgabe vor. Sein Freund Härtel hatte begonnen, von dem Architekten Herrmann jenes schöne Haus im Style italienischer Renaissance erbauen zu lassen, welches in Leipzig unter dem Namen des „römischen Hauses" bekannt ist. Hier waren im Erdgeschoß ein Saal und zu beiden Seiten zwei ziemlich quadratische Zimmer angebracht, die auf den Garten führen und vom Erbauer zu malerischer Ausschmückung bestimmt waren. Im Saale sollte Genelli Decke, Lünetten und Zwickelfelder mit mythologischen Kompositionen schmücken, in den Seitenzimmern Preller die Wände mit historischen Landschaften dekoriren, und zwar in dem einen nach eigener Erfindung, in dem anderen nach Aquarellzeichnungen, welche Koch zu diesem Behufe entworfen hatte, und die sich noch im Besitz des Hrn. Härtel befinden. Uns beschäftigt hier nur, was Preller von diesen Arbeiten übernahm und vollendete. Er beschloß zunächst, das Zimmer in Angriff zu nehmen, welches ihm zu selbständiger Dekoration überwiesen war, und wählte als Grundlage für seine Kompositionen die „Odyssee", welche einen Reichthum an Gegenständen darbot, die sich für landschaftliche Darstellung eigneten; zugleich stand ihr Charakter im Einklange mit der beabsichtigten Dekoration des Hauptsaales und des anderen Zimmers, für welches letztere Koch gleichfalls mythologische Gegenstände gewählt hatte. Freilich war es dem Reichthume des Gedichtes gegenüber ein Uebelstand, daß der Raum nur sieben Felder für Bilder darbot; indessen konnte es bei der ganzen Anlage ja von vornherein nicht auf eine Erschöpfung jenes Reichthums abgesehen sein. Die dargestellten Gegenstände sind die folgenden: 1. Odysseus Abzug aus der Höhle des Polyphem. 2. Odysseus von der Jagd auf der Insel der Kirke heimkehrend. 3. Odysseus empfängt in der Nähe des Kirkepalastes von Hermes das Molykraut. 4. Odysseus' Abschied von Kalypso. 5. Begegnung mit Nausikaa auf Scheria. 6. Ankunft auf Ithaka. 7. Odysseus bei Eumaios. Davon stehen 1. und 2. zu beiden Seiten der Thür, 4., 5., 6., auf der gegenüber liegenden Hauptwand, 3. zwischen den beiden Fenstern und 7. auf der diesen entgegenstehenden Wand. Für die Ausführung schien das Fresko nicht geeignet, da Landschaften, in denen die Vegetation bedeutend auftritt, eine kaum zu erreichende Feinheit der Ausschnitte erfordern würden. Deßhalb entschied sich Preller für Tempera, deren sich die Aelteren öfter und von den Neueren u. A. Reinhart für seine Bilder im Palazzo Massimi mit Glück bedient hat. Die sieben umfangreichen Bilder (1, 2, 4, 6: 1, 145 M. br., 1,9 h. 3 und 7: 1,31 br., 1,9 h. 5: 2,51 br., 1,9 h.) vollendete Preller in zehn Sommermonaten der Jahre 1834 bis 1836.

In diesen Werken tritt uns Preller als fertiger reifer Künstler entgegen. Die Kompositionen sind durchgehends von meisterhafter Klarheit und Charakteristik, Alles ist organisch verarbeitet, vortrefflich gezeichnet und gemalt und dabei zu wirklicher Individualität durchgebildet. Auch in der Farbe ist durchaus das Rechte getroffen und innerhalb eines schlicht dekorativen Charakters ein feiner koloristischer Reiz erreicht. Die Ge-

sammtwirkung ist eine durchaus heiter anmuthige, der klaren Schönheit des Gedichtes entsprechende, welche nur durch die wenig glückliche Dekoration der Decken einigermaßen beeinträchtigt wird, während ein von Bruckmann komponirter und von Preller gemalter Fries im Styl der griechischen Vasenmalerei, der gleichfalls Gegenstände der Odyssee behandelt, sich den Landschaften glücklich anschließt *).

Noch während Preller mit dieser Arbeit beschäftigt war, erhielt er einen anderen Auftrag von ähnlichem Umfange und ähnlicher Bestimmung. Es ist bekannt, welches lebhafte Interesse die damals regierende Großherzogin von Weimar, die Großfürstin Maria Paulowna, wie allen geistigen Bestrebungen, so auch den bildenden Künsten widmete **). Sie erkannte früh, welches außergewöhnliche Talent Weimar in Preller besitze und hat seine Entwicklung nicht nur mit immer reger Theilnahme verfolgt, sondern ihn auch durch zahlreiche größere und kleinere Aufträge gefördert. Die bedeutendsten davon hingen mit der Dekoration des neuen Schloßflügels in Weimar zusammen, bei welcher die Großfürstin als leitenden Gesichtspunkt die Verherrlichung der Geistesheroen festgehalten wissen wollte, denen Weimar seinen Ruhm verdankt. So entstanden jene dem Andenken Schiller's, Göthe's, Herder's, Wieland's gewidmeten Zimmer †) welche mit den Büsten der Dichter und mit Wandmalereien nach Motiven aus ihren Werken geschmückt sind. Von diesen fiel das letztgenannte, das „Wielandzimmer", Preller zu.

Die Form und Gliederung des architektonischen Raumes bot mancherlei Schwierigkeiten für den Maler, die jedoch in zusammenhängender Dekoration glücklich gelöst erscheinen. Für die fünf Hauptbilder, von denen drei auf der Hauptwand, zwei dieser gegenüber zu beiden Seiten der Thür angebracht sind, wurden naturgemäß die Gegenstände dem „Oberon" entlehnt; den bunten Gestaltenreichthum des Gedichtes zu erschöpfen, treten diesen Bildern phantastisch-komponirte Arabeskenstreifen von Simon zur Seite ††). Preller hat versucht, auch hier seinen Bildern einen wesentlich landschaftlichen Typus zu geben, und man kann dies dem romantischen Charakter des Gedichtes nur angemessen finden. Die Gegenstände sind die folgenden: 1. Oberon erscheint im Klosterhof zum ersten Male dem Hüon und seinem Knappen; im Mittelgrunde die Mönche und Nonnen noch im Tanze begriffen. 2. Hüon, Amanda und Fatme unter Oliven gelagert; im Vordergrunde erscheint Oberon mit dem des Sultans Barthaare und Zähne enthaltenden Kästchen, im Hintergrund sieht man auf die See und den Hafen von Askalon. 3. Hüon auf der einsamen Insel nach Amanda's Entführung an den Baum gebunden. 4. Hüon und Amanda auf dem Scheiterhaufen, ersterer das rettende Horn in der Hand; Scherasmin eilt zur Rettung der Liebenden herbei. 5. Hüon und die Seinen, unter Bäumen gelagert, erblicken am Morgen die Stadt Paris *). Die vier Lünetten enthalten Scenen aus der Erzählung „die Grazien", während eine unter diesen Hauptbildern hinlaufende Predella humoristische Darstellungen aus der ergötzlichen Geschichte von Pervonte und aus einigen andern Erzählungen zeigt. Die letzteren allein sind einfarbig auf dunklem Grunde ausgeführt, das Uebrige durchgängig farbig in Tempera gemalt. Diese zahlreichen und mit großer Sorgfalt durchgeführten Darstellungen sind, zum Theil unter Beistand einiger Schüler, in den Jahren 1837—1840 entworfen und ausgeführt.

Die gesammte Dekoration darf in Ausführung und Anordnung für sehr glücklich gelten; ihre spielende Mannigfaltigkeit, durch eine wohlthuende Harmonie zusammengehalten, charakterisirt vortrefflich die graziöse Anmuth der Wieland'schen Muse. Ebenso haben die Bilder an sich in Komposition und Kolorit einen hohen Reiz, der bis in die letzten humoristischen Darstellungen der Predella durchklingt. Indessen ist nicht zu leugnen, daß die Bilder nicht alle von gleichem Werthe sind, und daß zumal bei einem Vergleiche mit den Leipziger Arbeiten hier dem Künstler der Gegenstand nicht recht homogen erscheint. Um so bedeutsamer stellt sich die Liebe dar, mit welcher Preller denselben durchgeführt und seinem Charakter gemäß zu gestalten gewußt hat. Was insbesondere die Farbe anbelangt, so scheinen mir die sehr sorgfältigen Oelskizzen zu den fünf Hauptbildern (im Besitz der Frau L. Willer in Leipzig) in mancher Beziehung vorzüglicher und charakteristischer,

*) Eine ausführliche Schilderung und Besprechung des Werkes s. im „Kunstblatt" 1837, Nr. 1—3.

**) S. hierüber im Allgemeinen und über die hier besprochene Angelegenheit insbesondere L. Preller. „Ein fürstliches Leben." Weimar 1859. S. 38 ff.

†) Schöll a. a. O., S. 335. v. Schorn in „Weimars Album" 1840, S. 291 ff.

††) Ausführlich besprochen und geschildert „Kunstblatt" 1839, Nr. 87. 1840, Nr. 27, 51.

*) Eine Besprechung dieser Bilder im „Kunstblatt" 1839, Nr. 103.

da der immer ernste Temperaton der Wieland'schen Poesie mitunter fremd erscheinen will.

Die Ausschmückung des „Wielandzimmers" war nicht der einzige Auftrag, den Preller von der Großfürstin erhielt. Außer manchen einzelnen Bestellungen, zu denen die oben erwähnte, jetzt im Belvedere befindliche italienische Landschaft gehört, sei hier besonders der sechs thüringischen Landschaften mit Staffage aus der heimischen Geschichte gedacht, welche ursprünglich für das, an die Dichterzimmer grenzende, Konseilzimmer bestimmt waren, jetzt aber in einem anderen Theile des Schlosses ihren Platz gefunden haben. Sie sind in folgender Reihenfolge entstanden: 1. Die Wartburg von der Südseite. Staffage: Friedrich der Gebissene im Kampfe mit den Eisenachern, um sein Töchterchen zu schützen, das er nach Reinhartsbrunn zur Taufe bringen will, 1836 *). 2. Die große Eiche bei Ilmenau. Staffage: Karl August mit Gefolge auf der Parforcejagd, 1837**). 3. Der Fürstenbrunnen bei Jena. Staffage: Kurfürst Johann Friedrich mit Lukas Cranach von der Jagd heimkehrend, 1842. 4. Die Liboriuskapelle bei Kreuzburg. Staffage: Eine Prozession. 5. Der Tannrodner Forst. (Winterlandschaft.) Staffage: Herzog Wilhelm thut den ersten Axtstreich zur Fällung der Bäume für den Wiederaufbau des weimarischen Schlosses, 1850. 6. Einzug der Großfürstin Maria Paulowna in das Schloß zu Weimar im Jahre 1804.

*) Vgl. v. Schorn, a. a. O. S. 293.

**) Vgl. „Kunstblatt" 1837, S. 208. v. Schorn, a. a. O. S. 293.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

K. u. Franz Jobst, und Jos. Leimer. Sammlungen mittelalterlicher Kunstwerke aus Oesterreich. 1862 und 1863. 7 Lieferungen. Im Selbstverlag der Herausgeber. Wien, Gumpendorf 10.

K. W. Die Herausgeber des vorstehenden Werkes haben sich ein doppeltes Ziel gesetzt. Sie wollen den Künstlern und Kunstfreunden, denen es in vielen Fällen nicht möglich sein dürfte, die weit zerstreuten, theilweise sehr wenig oder nur in sehr engen Kreisen, theilweise auch gar nicht gekannten mittelalterlichen Kunstüberreste aus eigener Anschauung kennen zu lernen, im Bilde vorführen, andererseits aber dem Kunsthandwerke, das jetzt mit Vorliebe sich wieder mittelalterlichen Formen zuwendet, eine Reihe von Mustern an die Hand geben und zwar in einem Maßstabe, der auch die kleinsten Details der Ausführung erkennen läßt. Zu Gegenständen der Abbildung haben sie Altäre, Kanzeln, Sakramentshäuschen, Monstranzen, Rauchgefäße, vorzüglich aber Holzschnitzwerke gewählt und in den vorliegenden Lieferungen Abbildungen der Altäre zu St. Wolfgang, Hallstadt, Pesenbach, Maria Laach und Waldburg, dann des Sakramentshäuschens zu Granpern und der Kanzel zu Maria Laach gebracht. Vom Standpunkte des praktischen Bedürfnisses verdient das Unternehmen die vollste Anerkennung. Die Kunstwerke sind auf lithographirten Tafeln sorgfältig und möglichst detaillirt wiedergegeben, die Auswahl derselben mit feinem Verständnisse und einer genauen Kenntniß unserer mittelalterlichen Kunstschätze vorgenommen worden und Künstlern und Kunsthandwerkern wirklich die Gelegenheit geboten, ihren Geschmack zu bilden, wie auch ihre Kenntnisse zu erweitern. Wir freuen uns, daß solch ein Organ, das fern von jeder Spekulation nur zum Besten unserer Kunstbestrebungen ins Leben gerufen wurde, den geeigneten Boden für sein Gedeihen gewonnen hat, in der Ueberzeugung, daß dasselbe nur dadurch möglich geworden ist, daß die kunstarchäologische Forschung in Oesterreich seit Jahren sich mit der Epoche des Mittelalters vorzugsweise beschäftigt.

Korrespondenz-Nachrichten.

⊙ **Stuttgart.** (Die „Gewerbehalle." Eine Acquisition der Staatsgalerie. Hofer's „Konkordia".) Die bei J. Engelhorn hieselbst von Bäumer und Schnorr herausgegebene, zeitgemäße und mit vielem Takt redigirte „Gewerbehalle" hat seit der kurzen Zeit ihres Entstehens bereits einen Absatz von nahezu 12,000 Exemplaren erlangt, wohl der beste Beweis von der Tüchtigkeit und dem wirklichen Bedürfnisse des Unternehmens. — Die Staatsgalerie ist am Geburtsfeste des Königs von demselben mit einem werthvollen Gemälde aus der bologneser Schule beschenkt worden. Das schöne Bild, eine büßende Magdalena in Halbfigur darstellend, ist ein Werk von Tommaso Campana, einem Schüler Guido Reni's und der Carracci, und zeichnet sich durch blühende Farbe und edle Zeichnung aus. — Daß auch zur Feier des königl. Geburtsfestes die in eine Konkordia umgetaufte Viktoria, modellirt von Hofer und in Erz gegossen von Miller in München, welche die Jubiläums-Säule krönt, enthüllt wurde, werden Sie bereits gelesen haben. Obschon der Künstler, von Thorwaldsen zum Kopiren viel beschäftigt, eigentlich seine Stärke mehr in der praktischen Bewältigung des harten, spröden Materials, als in der Konzeption bewiesen hat, so läßt sich doch nicht leugnen, daß seine sogenannte Konkordia von edler, geistig-belebter Auffassung zeugt und die früheren Werke ihres Autors weit überflügelt. Man sieht, der 60jährige Künstler hat seinen Geist frisch und ihm ein edles jugendliches Feuer erhalten. Weniger glücklich als dieser Schmuck der Festsäule erscheinen die um den Fuß der beiden Springbrunnen angebrachten Flußgenien. Obschon nicht ohne theilweise hübsch erfundene Bewegung, erinnern diese vor Leibesfülle fast zerplatzenden kindlichen Delfinen-Ritter doch zu ostensibel an die Zopfzeit und zwar nicht an die beste. Der Modelleur derselben, ein sehr achtungswerthes

Talent, Prof. Kopp, der sonst gerade zum Gegentheil genannter Darstellungsweise und zwar zum wirklich Schönen und Graziösen neigte, hat hier einmal einen Fehlzug gethan, — aber welcher Künstler kann sich rühmen, daß ihm Aehnliches nicht widerfahren wäre!

Kleine Chronik.

Die Académie des beaux arts in Paris hat an Stelle Cockerell's den englischen Architekten Donaldson zum auswärtigen Mitgliede, und die HH. Mazel, Direktor des Museums im Haag, und Jeanron, Direktor des Museums in Marseille, zu Korrespondenten erwählt.

Das böhmische Museum in Prag hat eine bedeutende Erweiterung erfahren. Aus dem Nachlasse des im letztverflossenen Mai verstorbenen Herrn Koch Kanka sind der Kupferstichsammlung des Museums über 70,000 Holzschnitte, Kupferstiche, Radirungen, Handzeichnungen u. s. w. als Legat einverleibt worden. Dazu kommt die von demselben Herrn hinterlassene Büchersammlung von 400 Bänden, meistens aus dem Gebiete der Graphik, wobei sich auch Inkunabeln mit Xylographien befinden.

Das hannöver'sche Ministerium hat der öffentlichen Kunstsammlung in Hannover 1000 Thlr. zum Ankauf von Kunstgegenständen (hoffentlich als jährlichen Zuschuß?) überwiesen.

Lokales.

H. **Oesterreichischer Kunstverein.** Der Christmonat hat den größten Theil der Schätze seines Vorgängers geerbt. Von seinen eigenen Zuthaten ist nicht viel Erfreuliches zu melden. Eine Kohlenzeichnung von Lindenschmidt in München, „die Gründung der Universität Tübingen" ist ein Produkt, dem die Kunst ihre Weihe versagt hat, eine Puppentheaterscene, und noch schlimmer, denn diese Figuren werden nicht einmal gezogen. Der junge Angeli hat in seinem Bilde „Antonius und Kleopatra" der sinnlichen Liebe keinen Empfehlungsbrief ausgestellt. Ein kolossaler Antonius, an dem das fleißige Studium der antiken Büsten zu erkennen ist, richtet sich halb vom Lager auf und ladet die schöne Königin Aegyptens zu sich nieder, welche in Gestalt einer verschämten germanischen Hausfrau, ihre Reize keusch in die rothe Toga hüllend, vor ihm steht, und das Haupt mit den seltsam junonischen Augen und dem schön geringelten blonden Haar halb gewährend zu ihm niederbeugt. So denkt sich der Künstler jenes dämonische Weib, die Schlange des Nils, welche uns der bildliche Ausdruck wilder, unersättlicher Sinneslust geworden ist. Die Jugend des Künstlers konnte offenbar eines solchen Stoffes nicht Herr werden. Aber seine unverkennbare Kraft vermöchte Dauerndes zu schaffen, wenn sie durch das Studium der alten Meister gezügelt würde. — Von Anselm Feuerbach in Rom liegt eine große „Iphigenia" vor, welche durch einen Irrthum des Kataloges von Taurien nach der Mohrerküste verbannt worden ist. Die Priesterin Diana's hat den drückenden Lorbeer vom Haupt genommen und sitzt trauernd am Felsengestade der Fremde, ausschauend nach der fernen Heimath, die der sehnende Blick nicht erreichen kann. Das Bild zeichnet sich bei großer technischer Vollendung durch schöne Zeichnung und eine überaus noble Gesammthaltung aus; nur der Kopf ist etwas modern und modellmäßig. Häberlin's Aufhebung des Klosters Alpirsbach nach dem westphälischen Frieden ist vom realistischen Standpunkt aus betrachtet eine sehr anerkennenswerthe Leistung. Schließlich erwähnen wir noch drei gelungene Porträts: die Büste des Staatsministers Schmerling, von Fernkorn in Gyps modellirt, das gelungene Bildniß des Tonkünstlers Tausig von Gustav Gaul und das Porträt eines kostbaren weißen Frauen-Seidenkleides mit prächtigen weißen Spitzen von Oeconomo.

Briefkasten: 12. — 18. Dezember: KS in Weimar und E. M. in Köln: Erhalten — A. T in München: Beantwortet — ♂ in Königsberg: In nächster Nummer.

Pränumerations-Einladung.

Die **„Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst"** beginnen mit dem Januar 1864 ihren dritten Jahrgang. Sie haben sich im Laufe dieses Jahres aus einem Monatsblatt zu einem Wochenblatt entwickelt und werden in dieser Gestalt, unter mehrfach **verbesserter Ausstattung**, auch im folgenden Jahre bei **unverändertem Preise** weiter erscheinen.

Die „Recensionen" bringen **Kunstberichte** und Korrespondenzen aus allen Hauptkunststädten Europa's, kritische, von bewährten Fachmännern herrührende **Besprechungen** der gesammten **Kunstliteratur**, dazu **Künstlerbiographien, Abhandlungen** über wichtige **Prinzipienfragen** der Kunstübung und Kunstpflege, Nachrichten von Kunstvereinen, Museen und Ausstellungen unter gesteigerter Berücksichtigung der **Kunstindustrie** und der **graphischen Künste**.

Die **Pränumerationsbedingungen** sind am Kopfe des Blattes angegeben; wir bitten die Bestellungen unter der Adresse der **Expedition** (G. Jägermayer u. Co., Graben 14) **thunlichst bald** einzusenden, damit in der Lieferung des Blattes kein Aufschub entstehe.

Redaktion, Druck und Verlag von **J. Löwenthal.**

№ 22. Wien
Zweiter Jahrgang. 26. Dezember 1863.

Recensionen
und Mittheilungen über
bildende Kunst.

Unter besonderer Mitwirkung von
R. v. Eitelberger, Jak. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: Vierteljährig 1 fl., halbjährig 2 fl., ganzjährig 4 fl. Mit Post: Inland 1 fl. 15 kr. 2 fl. 25 kr. 4 fl. 50 kr. Ausland 1¼, 2½, 5 fl. Redaktion: Hoher Markt, 1. — Expedition: G. Jägermeyer & Co., Graben, 11. Man abonnirt daselbst durch die Postanstalten, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Ueber Holbein's Todesjahr. — Friedrich Preller (Fortsetzung). — Die Galerie im Schlosse zu Meiningen (Schluß). — Kunstliteratur (Becker, tom Dieck und Waagen). — Lokales.

Ueber Holbein's Todesjahr.

Von **F. W. Unger.**

So wie kürzlich Holbein's Geburtsjahr aufgeklärt worden ist *), so haben wir nun auch über dessen Todesjahr eine wichtige urkundliche Berichtigung erhalten. Man konnte sich früher nur an die Mittheilung Karel van Mander's halten, wornach Holbein im Jahre 1554 in London an der Pest gestorben sein sollte. Im Jahre 1861 entdeckte William Henry Black das Testament eines Malers Hans Holbein vom Jahre 1543, nebst einer amtlichen Aufzeichnung, aus welcher hervorgeht, daß dieser Hans Holbein noch in demselben Jahre gestorben ist.

Man konnte zweifeln, ob hier der bekannte Hans Holbein aus Augsburg gemeint sei oder ein anderer, der nur zufällig denselben Namen führte. In dem kürzlich erschienenen 39. Bande der „Archaeologia," pag. 1—18, hat nun Augustus W. Franks nachgewiesen, daß jenes Testament in der That nur von dem berühmten Holbein herrühren kann.

Die Gründe sind in der Kürze folgende: Holbein bezog seit 1538 von dem Könige von England eine Besoldung, die in den Rechnungen aufgeführt wird, und zwar gewöhnlich als praenumerando erhoben, so daß sich daraus ergibt, daß Holbein's Vermögens-Verhältnisse nicht die besten waren. Diese Besoldung verschwindet seit 1543 in den Rechnungen. Das Testament stellt Holbein ebenfalls als vermögenslos dar. Ferner ist das Testament in juristischer Beziehung formlos, was sich daraus erklärt, daß es von einem Pestkranken gemacht ist, da nämlich unter solchen Umständen die Gesetze eine Vernachlässigung der sonst vorgeschriebenen Formen gestatten. Endlich herrschte im Jahre 1543 zu London eine Pest, nicht aber im Jahre 1554. Ein Theil der Angabe des K. v. Mander ist also richtig, und das Datum desselben mag auf einem Schreibfehler beruhen. Zu dem Allen kommt noch, daß man längst eine Verschiedenheit zwischen den echten Holbein'schen Bildern und denen wahrgenommen hat, welche diesem Meister zugeschrieben werden und ein späteres Datum als 1543 tragen. Man nahm deshalb eine Aenderung seiner Manier an, welche in dieser Zeit eingetreten sein sollte. Es zeigt sich nun, daß alle diese Bilder unserm Holbein gar nicht angehören, wenn es auch ungewiß bleibt, wem sie zuzuschreiben sind.

Ueber die in England lebenden Zeitgenossen und Nachfolger Holbein's hat Hr. Franks in demselben Bande der Archaeologia, pag. 19—46 besonders gehandelt, wozu noch einige Zusätze von George Scharf das., p. 47—56, kommen.

*) Von A. Woltmann in der Juli-Nummer dieses Blattes. Man vergleiche dessen Aufsatz in den Wiener „Mittheilungen der Central-Commission" vom Oktober d. J. und desselben eben erschienene Inaugural-Dissertation: De Johannis Holbenii, celeberrimi pictoris, origine, adolescentia, primis operibus. Vratislaviae. 8.

Friedrich Preller.

Biographische Skizze von **Richard Schöne.**

(Fortsetzung.)

Diese Bilder, in einem Zeitraum von mehr als zehn Jahren gemalt, sind auch in der Rücksicht von großem Interesse, daß in ihrer Folge anschaulich wird, wie Preller nach und nach beginnt, in der deutschen Natur wieder heimisch zu werden. Ich erwähnte bereits oben das mißliche Verhältniß, in welchem ein Maler sich befindet, der auf lange Jahre dem Süden fern, doch der südlichen Natur mit seinem Schaffen zugewendet bleiben will. In den Odysseebildern ist von diesem Mißverhältnisse nichts zu spüren, das „Wielandzimmer" ist kaum ganz frei geblieben von seinen Wirkungen. Dazu hatte Preller bald nach seiner Rückkehr angefangen, deutsche Landschaften zu malen, ohne jedoch dabei zu einem völlig freien und lebendigen Ausdrucke seiner Gedanken zu gelangen. Diese Bilder — mehr oder weniger gilt dasselbe von der Wartburg und der Ilmenauer Eiche — sind zwar mit aller der feinen Formen- und Farbenempfindung gemacht, welche die anderen Arbeiten Preller's charakterisiren; allein es fehlt ihnen jene gewisse Unmittelbarkeit und besonders im Kolorit jener Reichthum, ohne welchen eine trübe Monotonie leicht sich einfindet. Preller selbst empfand diesen Zustand sehr peinlich; er war innerlich zwiespältig getheilt zwischen dem Norden und dem Süden, und da er keine Möglichkeit vor sich sah, nach dem ersehnten Italien zurückzukehren, so faßte er den Entschluß, mit voller Energie sich ganz der nordischen Natur zuzuwenden. Diesen Entschluß bezeichnet eine im Jahre 1840 in Begleitung einiger Schüler unternommene Studienreise nach Norwegen*) mit welcher ein entschiedener Wendepunkt in Preller's Entwickelung eintritt. Schon die Studien, die er von Norwegen mit heimbrachte, zeigen, daß der Zwiespalt überwunden war, und es beginnt nun, bis in die Mitte der fünfziger Jahre, eine Zeit ununterbrochenen, rüstigsten Schaffens, welches einzig der deutschen und nordischen Natur gewidmet blieb. Kein Jahr verging, ohne daß er eine größere oder kleinere Studienreise unternommen hätte, die sich öfter nach Rügen und anderen Punkten der Ostseeküste, nach Helgoland oder der Nordseeküste, nach dem Riesengebirge, dem Thüringer Walde, dem bayerischen Hochlande und nach Tirol richteten, und es gibt nicht leicht eine Seite dieser mannigfaltigen Natur, welche er nicht künstlerisch verarbeitet hätte.

Wenn Göthe einst als gewiß vorausgesagt hatte, daß „Preller'n das Ernste, Großartige, vielleicht auch das Wilde ganz vortrefflich gelingen werde", so hatte er damit eine Seite seiner künstlerischen Individualität entschieden getroffen, und diese war es vorzugsweise, welche in jener Wendung zur deutschen und nordischen Natur ihre Befriedigung fand. Daß ihm daneben das Heitere und Anmuthige nicht weniger zu Gebote stehe, das haben, wie zahlreiche frühere, so namentlich seine neuesten Arbeiten gezeigt, von denen unten die Rede sein wird.

Es ist nicht leicht, von einer so wohl zusammenhängenden künstlerischen Thätigkeit, wie die Preller's zu der in Rede stehenden Zeit war, ein anschauliches Bild zu entwerfen. Bei dem Geschichts- und Genre-Maler geben die behandelten Gegenstände einen passenden Faden, der bei dem Landschaftsmaler so gut wie ganz fehlt und so muß ich mich denn auf die Andeutung einiges Allgemeinen beschränken. Ich bemerkte bereits, daß Preller es liebt, die Natur von ihrer ernsten und trüben Seite zu fassen und sie in den Momenten entschiedener, ja gewaltsamer Erregung darzustellen. Am meisten tritt dies hervor in den sehr zahlreichen Bildern, bei welchen der Schwerpunkt auf die See fällt. Felsige Küsten mit Sturm und Brandung, Klippen in der erregten See, oder das wogende Meer in seiner großartigen Einsamkeit, das sind die Vorwürfe, die Preller oft und mit Vorliebe behandelt hat. Oder er führt uns zum waldigen Strande, die niedrigen Eichen von dem Sturme durchtobt, der über die See eilende Wolken herbeitreibt, oder es leiht ihm das Fischer- und Lootsenleben an Strand und Düne die Motive, um wiederum von einer anderen Seite Land, Wasser und Luft in lebendiger Erregung zu zeigen. In ähnlichem Sinne liebt er die binnenländische Natur aufzufassen. Indessen begegnen wir auch einer nicht kleinen Zahl von Bildern, in denen friedliche Heiterkeit, Glanz und Anmuth die Natur verklärt. Zweierlei aber scheint, als ein Charakteristisches, Preller's gesammtes Schaffen zu durchziehen. Zuerst drängt seine Natur zum Kräftigen, Männlichen, Bestimmten auch da, wo er liebliche und heitere Motive behandelt. Daher hat er wenige Abend- und noch wenigere Mondschein-

*) Dieselbe hing zusammen mit dem Plane, in dem anderen Zimmer des „römischen Hauses," statt der Koch'schen Kompositionen, Bilder aus der „Frithjofs-Sage" zu malen. Die Sache hat sich leider zerschlagen, nachdem das Haus in andere Hände übergegangen ist.

landschaften gemalt, und von den Jahreszeiten ist der Spätsommer sein Liebling, wo die Natur in völliger Entwicklung steht, wo Alles gesund und vollkommen ist in Form und Farbe; weder der anbrechende Frühling noch die duftigen Nebel des Herbstes, noch der Winter mit seiner nivellirenden Schneedecke finden eine rechte Gnade vor ihm; insbesondere ist mir nur eine einzige Winterlandschaft von ihm bekannt, welche zwar in der ganzen Haltung überaus wahr ist, aber vom Schnee einen sehr sparsamen Gebrauch macht. Hiemit hängt das Andere zusammen, daß Preller überall darauf bedacht ist, das Stück Natur, welches sein Bild darstellt, in seinem organischen Zusammenhange zu deutlicher, verständlicher Erscheinung zu bringen. Daher er denn insbesondere die Alpennatur in der Art, wie viele Neuere sie behandelt haben, nie verarbeitet hat, weil die hintereinander auftauchenden Berge, deren Wurzel und Verbindung sich dem Auge und oft dem Verständniß entziehen, seinem auf Klarheit dringenden Sinne nicht genügen wollten. Daher hat er denn, wenn er Gebirgsnatur wollte, am liebsten Motive aus Schluchten und Thälern, oder aus dem höchsten Hochgebirg gewählt, wo sich dem Auge ein Einblick eröffnet in den Organismus der einsamen Bergriesen. Aus dem Gesagten ergibt sich von selbst, daß Preller kein spezifischer Kolorist, nämlich kein Kolorist in dem Sinne sein kann, daß er die hauptsächlichste Wirkung seiner Bilder von der Farbe erwartete. Aber er ist im besten Sinne ein Maler, d. h. er weiß nicht nur mit vollkommener Meisterschaft den Pinsel zu führen, und in den Auftrag der Farben die lebendigste Empfindung der Naturform zu legen; sondern er ist auch des Kolorits Herr, wie Wenige; er kennt die Natur von der Seite der Farbe nicht minder als in Bezug auf die Form und vermag mit seinem Kolorit überall dem Charakter des Gegenstandes treffend gerecht zu werden. Dabei ist seine Farbe kräftig ohne schwer, harmonisch ohne monoton, mannigfaltig ohne zerrissen oder bunt zu sein.

Diese allseitige Meisterschaft ist die Folge einer Strenge gegen sich selbst, wie sie jedem jüngeren Künstler ein mahnendes Beispiel sein könnte. Ich meine damit nicht bloß die Strenge und Unermüdlichkeit im Studiren, der Preller seine eminente Sicherheit und Freiheit in der Behandlung der Naturformen und im Kolorit, ja auch seine meisterhafte Technik (denn diese übt sich am besten vor der Natur) verdankt; sondern ich meine auch die peinliche Gewissenhaftigkeit der Durchbildung jedes einzelnen Bildes bis zur wirklichen Vollendung. Er geht an die Malerei nicht so leicht, ohne vorher in sorgfältiger Zeichnung oder in einem fertigen Karton die Komposition allseitig durchdacht und abgewogen zu haben, und wird nicht müde, selbst das halb oder ganz Vollendete solange immer wieder zu entfernen, bis es ihm gelingt ein völlig Genügendes an die Stelle zu setzen.

Seine Bilder sind nie Veduten, ja sie beruhen selten auf Motiven, die er in der Natur vorgefunden hat; zumeist sind sie vielmehr frei erfunden im Sinn und Charakter einer bestimmten Gegend und mit Hilfe der dort gewonnenen Eindrücke zu völliger innerer Klarheit ausgearbeitet. Daher denn Alles, was aus Preller's Hand hervorgegangen ist, eine entschiedene, klar ausgeprägte Physiognomie trägt, zu der alle Momente des dargestellten Gegenstandes zusammenstimmen. Daß Preller vorzugsweise sogenannte Stimmungslandschaften gemalt haben sollte, bei denen alles Uebrige untergeht in dem Spiele von Luft- und Lichteffekten, wird man von seiner Natur nicht erwarten; allein er ist auch dieser Erscheinungen mit all' ihrer Feinheit und all' ihrem Zauber mächtig, um sich ihrer, wo der Gegenstand es bedingt, mit Sicherheit und Wirkung zu bedienen. So tritt der an sich paradox erscheinende Fall ein, daß Ruysdael und Pouſſin gleichmäßig seine Lieblinge und seine Lehrmeister geworden sind.

(Fortsetzung folgt *).

Die im herzoglichen Schlosse zu Meiningen befindlichen Gemälde.

Von **G. F. Waagen.**

(Schluß.)

4. Die Galerie.

Ein ansehnlicher Raum, mit einer recht günstigen Beleuchtung von oben und einigen Fenstern zur Seite, enthält eine große Zahl von Bildern, macht indeß jetzt, da nicht allein Gutes und Geringes durcheinander hängt, sondern auch manche Bilder an den Wänden herumstehen, oder am Boden liegen, einen sehr ungünstigen Eindruck.

*) Der uns erst kürzlich zugegangene Schluß dieser Biographie ist wider Erwarten stärker geworden, so daß wir uns, da der Werth der sehr geschätzten Arbeit keinerlei Kürzung zuläßt, zu einer nochmaligen Theilung veranlaßt sehen.

A. d. R.

Da eine Aenderung hier hoffentlich bald bevorsteht, bei welcher die besten Werke auch die besten Plätze erhalten werden, lasse ich die hier in Betracht kommenden Bilder in der Ordnung folgen, wie sie nach der Zeit, den Schulen und den Fächern zusammengehören.

Der altniederländischen Schule gehören an:

Christus mit der Dornenkrone, im Ausdruck des höchsten irdischen Leidens, ein feines und gutes Exemplar eines als Andachtsbild häufig wiederholten Gemäldes, welches gewöhnlich, wenn schon ohne hinlänglichen Grund, dem Hugo van der Goes beigemessen wird.

Jan Mabuse? Maria, das Kind auf ihrem Schooße, welches in beiden Händen Kirschen hat. Der Hintergrund Architektur mit Aussicht in eine Landschaft. Gutes Exemplar einer sehr häufig wiederholten Komposition, welcher ein Bild des Andrea Solario in der Galerie von Pommersfelden zum Grunde liegt.

Aus der altdeutschen Schule sind vorhanden:

Hans Schäuffelin? Christus als Ecce homo und die Mutter Maria fast lebensgroß, Flügel eines Altars, sind von wahrem Ausdruck und tüchtiger Durchführung. Besonders trefflich ist das rothe Gewand Christi. Unter den Schülern Dürer's haben sie am meisten von dem genannten Künstler.

Barthel Beham? Ein männliches Bildniß in einem gelben Pelz. Sehr lebendig aufgefaßt, und in einem ungemein warmen Ton mit großem Fleiß ausgeführt. Nach den bezeichneten Porträts des B. Beham in der Galerie zu Schleisheim halte ich dieses Bild für ein Werk seiner Hand.

Oberdeutsche Schule. Die Anbetung der Könige. Obwohl für einige Köpfe und Motive Lucas van Leyden benutzt worden, spricht doch die Art der sehr tüchtigen Ausführung in einer kräftigen Farbe für die oberdeutsche Schule. Der derbe Realismus der Köpfe artet bei einigen in Karikatur aus.

Weit die Mehrzahl der Bilder gehören auch hier der niederländischen Schule des 17. Jahrhunderts an.

Aus der Schule des Rubens sind folgende Skizzen vorhanden:

Dem Theodosius wird vom h. Ambrosius der Zutritt zur Kirche verweigert. Nicht die bekannte Komposition des Rubens, indeß mit vielem Geschick angeordnet.

Achill, unter den Töchtern des Lykomedes auf Skyros entdeckt, eine Komposition von sehr lebendigen Motiven, welche an Theodor van Tulden erinnert.

Ein männlicher Kopf nach einem Todten, höchst meisterlich grau in grau ausgeführt.

Die Grablegung, ein Altarblatt von einem der tüchtigsten Zeitgenossen des Rubens. Sehr lebendig in den Motiven, warm und kräftig in der Farbe. Der sehr realistische Kopf eines jungen Mannes ist von ungemeiner Wahrheit.

Aus Rembrandt's Schule ist nur ein mit dem ganzen Namen und d. J. 1645 bezeichnetes Bild des Salomon de Koninck vorhanden. Es stellt die durstige Ceres vor, welche von der Bäuerin zu trinken verlangt und von deren Sohn verlacht wird. Die Auffassung ist natürlich ganz realistisch, indeß das Profil der Göttin recht hübsch, und, wie die übrigen, sehr lebendig. Die Ausführung in einer warmen, wiewohl etwas schweren Farbe ist sehr tüchtig.

Semele, von dem sehr dunkel gehaltenen Zeus besucht, dabei Amor und der Adler. Lebensgroße Figuren von außerordentlicher Wahrheit und meisterlicher Malerei; dieses Bild könnte vielleicht aus der späteren, in der Färbung kühleren Zeit des Nicolaus Maes herrühren.

An Portraits ist ein durch Wahrheit der Auffassung und Weiche der Behandlung hervorragendes, mit dem Namen des Meisters bezeichnetes, weibliches des Michael Mierevelt, ein anderes von zartem Ton, wie ich glaube, von Paul Moreelze, und das sehr tüchtige eines jungen Mannes mit einem weißen Halskragen zu bemerken.

Verschiedene, sehr gute Bilder hat das Fach der Genremaleri aufzuweisen:

D. Teniers, der Jüngere. 1. Ein Alchymist an seinem Tische, in der Linken ein Buch, mit der Rechten das Rezept in einer Schale bereitend. Im Hintergrunde vier Laboranten. Sonst noch viel Beiwerk. Bezeichnet. Von sehr hellem und klarem Gesammtton und sehr leicht und geistreich in der Behandlung. 2. Ein Familienkonzert, auf welchem eine lauschende Magd auffällt. Mit dem Monogramme des Meisters Eine flüchtigere, wenngleich gute Arbeit.

Isaak van Ostade. Ein Zahnbrecher ist auf einem Gerüst, im Freien, gerade beschäftigt, seine Kunst an einem Bauer auszuüben. Eine sehr zahlreiche Gesellschaft von Landleuten, darunter auch ein Reiter, sehen aufmerksam diesem Schauspiele zu. Bezeichnet und datirt 1640. Aus dieser früheren Zeit des Meisters ist diese mit vielem Geschick angeordnete Komposition die reichste, welche ich bisher gesehen. In vielen Köpfen, zumal in einem Jungen, welcher hinter dem Reiter auf dem Pferde hockt, herrscht ein derber, aber ergötzlicher Humor. Die Färbung ist licht goldig, die Behandlung breit und flott.

G. Molenaer. Zwei Bilder, von der Form eines liegenden Ovals, enthalten Bauern, welche sich mit Singen und anderweitig in ihren Behausungen die Zeit vertreiben. Diese kommen nicht nur in der Lebendigkeit der Auffassung, sondern auch in der Klarheit des warmen Tons und in der geistreichen Behandlung dem Adriaen van Ostade sehr nahe. Eines derselben aber ist deutlich mit G. Molenaer bezeichnet. Eine gleiche Bezeichnung tragen auch zwei, die Köpfe eines alten

Mannes und einer alten Frau darstellende, sehr kleine Bilder, von äußerst feinem Naturgefühl, aber unscheinbarer Farbe, welche sich in der Zartheit der Touche dem Gerard Dow nähern. Da man bisher bekanntlich nur den Jan Mienze Molenaer, welcher Bauernstücke und den Klaas Molenaer, der Landschaften, meist mit vielem Wasser, malte, kennt, so ist dieser G. Molenaer offenbar ein dritter Maler dieses Namens, welcher den beiden anderen in keiner Weise nachzustehen braucht.

Jan Mienze Molenaer. Vier Bauern im Innern eines Hauses. Bezeichnet. Ein gutes Bild.

Regnier Brakenburg. Eine so lustige Gesellschaft in einem Hause, daß eine Frau sich die Ohren zuhält. Eine sehr gute Arbeit dieses Meisters.

Bout und Bondewyns. Zwei reiche Bilder im Geschmack des Herman Saftleven.

Thomas Wyck. 1. Ein Alchymist in seinem, mit vielerlei Geräth angefüllten, Laboratorium. Ein fleißiges Bild von guter Haltung. 2. Derselbe Gegenstand etwas kleiner, indeß ungleich flüchtiger und breiter behandelt. 3. Ein großes Architekturstück. Im Vorgrunde verschiedene Personen, rechts eine Schmiede. Von klarer Haltung und meisterlicher Behandlung, indeß für den Umfang zu leer.

P. Palamedes. Eine Wachtstube, worin außer den Soldaten auch Weiber, und Offiziere und Damen beim Brettspiel, — zwei recht gute Bilder von ihm.

J. Ledue. 1. Eine Räumlichkeit, worin links verschiedene Paare eine Polonaise tanzen, rechts an einem Tische die Musikanten dazu aufspielen. Mit einer sorgfältigen Ausführung des Einzelnen ist hier eine treffliche Haltung verbunden. 2. Eine Frau steht, wie es scheint, sich verantwortend, vor einem Offizier. Außerdem noch einige Krieger. Ebenfalls ein gutes Bild.

Willem van Mieris. Kleopatra. Ein echtes, aber wenig ansprechendes Bild.

Eine kranke Dame, von ihrem Arzt besucht, und eine alte Frau, welche für Werke des Franz Mieris gelten, sind recht fleißige Kopien.

Nicolaas Verkolie? Zwei junge Burschen, von denen der Eine eine Ente hält. Dieses recht hübsche Bild dürfte am ehesten von diesem Maler herrühren.

Auch von den Thiermalern sind einige sehr gute Bilder vorhanden:

N. Berchem. 1. Eine Landschaft, worin verschiedene Thiere mit einer an einem Brunnen mit Waschen beschäftigten Frau zusammengestellt sind. Bezeichnet. Ein gutes Bild aus der mittleren Zeit. 2. Eine bergige Landschaft mit Vieh in einem Kahn. Von schwerem Ton und aus der späten Zeit des Meisters.

Heinrich Mommers? Eine Landschaft mit Ruinen, vor denen ein Schmied, im Vorgrunde Vieh, halte ich für eine sehr gute Arbeit dieses seltenen und ausgezeichneten Malers.

Jan Miel. Eine Landschaft mit drei vor einem Karren liegenden Ochsen, mehr nach hinten zwei Esel und zwei Widder. Trefflich gezeichnet und gemalt, wennschon, wie bei ihm so oft, grau im Ton.

Pieter van Bloemen. Ein wilder Stier, von einem Hunde verfolgt. Bezeichnet: P. v. B. f. Lebendig, klar und fleißig.

Joan van Huchtenburgh. Ein Reitergefecht. Geistreich komponirt und fleißig ausgeführt.

Am ausgezeichnetsten ist das Fach der Landschaften vertreten:

Paul Bril. Eine Landschaft mit einem im Helldunkel gehaltenen Wasserfall und einer sonnigen Ferne. Nach einer gewissen Härte aus seiner früheren Zeit.

Judocus de Momper. 1. Eine bergige Landschaft, in deren Vorgrunde links ein Dudelsackpfeifer, Schaafe und eine Ziege. 2. Eine bergige Landschaft von überhöhter Form, in deren Vorgrunde ein Jäger mit sieben Hunden. Im Mittelgrunde nachgebauet. Zwei flüchtige, aber geistreiche Bilder des Meisters.

Peter Brenghet der Jüngere, genannt Hötte-nbrenghet? Ein nächtlicher Brand. Von großer Meisterschaft, sowohl in der noch etwas harten Formengebung als in der warmen und klaren Färbung, dürfte am ehesten von jenem Meister herrühren.

Albert van Everdingen. Ein Wasserfall. Die Komposition ist ansprechend, die Färbung; warm und kräftig, die Ausführung fleißig.

Jacob Ruysdael. 1. Die Aussicht auf eine weite Ebene, in deren Mitte eine kleine Stadt mit rothen Ziegeldächern und einer Kirche mit spitzem Thurm. Auf einem von der Sonne beleuchteten Hügel eine Windmühle, in weiter Ferne ragt noch eine Kirche empor. Auf eine kleine Bleiche fällt ebenfalls ein Sonnenstrahl. Im Vorgrunde drei Männer und zwei Hunde. Das Blau der Luft wird nur von wenigen Wolken unterbrochen. Bezeichnet. Etwa 2 F. h., und 3½ F. br. Dieses Bild spricht gleich sehr durch die treffliche perspektivische Wirkung, die große Frische und Kraft der Farbe, als durch die ebenso fleißige wie geistreiche Behandlung an. 2. Eine baumreiche Landschaft, in deren Vorgrunde ein stilles Wasser, woran ein Haus liegt. Vor demselben ein Kahn mit drei Männern. Vorn zum Trocknen aufgestellte Netze. Bezeichnet. Ein treffliches Werk aus der mittleren Zeit, das Wasser ist sehr klar, die auch hier ungewöhnlich unbewölkte Luft meisterhaft.

Jan van der Meer van Delft. Die Ansicht einer großen, vielfach von Wasser durchzogenen Ebene, deren Horizont nur zur Rechten mit einem ziemlich hohen Berge abschließt. Von dem außerordentlichen Reichthum höchst anziehender Einzelheiten hebe ich nur folgende hervor: ein an dem Ufer eines Flusses liegendes Städtchen; eine Gruppe von fünf Weiden am Rande eines Wassers, in deren Nähe ein einzelnes Haus; im Vorgrunde, rechts, ein über einen Arm des Wassers führender Steg. Hie und da geistreiche, die Fläche belebende Figürchen. Bezeichnet J. v. MEER, eine auch auf anderen Bildern von ihm vorkommende Abkürzung für Jan van der Meer. Dieses etwa 2 F. 6. Z. hohe und 3 F. 6. Z. breite Bild, welches sich in der Komposition und in dem Gesammtton dem Philipp de Koning, in der Behandlung des Einzelnen aber dem Hobbema nähert, ist ein neuer Beleg für die erstaunliche Vielseitigkeit dieses merkwürdi-

gen Meisters. Man weiß in der That nicht, ob man darin die Haltung des Ganzen, die Führung des Lichts, welches, wie so häufig bei Claude Lorrain, so genommen ist, daß die Schlagschatten der Gegenstände in schräger Richtung nach dem Beschauer zu fallen, oder die scharfe Beobachtung und treffliche Individualisirung der Einzelheiten mehr bewundern soll. Dieses, für alle Kunstfreunde höchst wichtige, Bild ist wesentlich wohl erhalten, doch in Folge langer Vernachlässigung theils schmutzig, theils versunken.

Artus van der Neer. Eine Winterlandschaft, auf welcher die Figuren eine größere Rolle spielen als meist bei ihm. Für die Wirkung hat er mit feinem Gefühl einen Schimmel benützt. Ein gutes Bild aus seiner besten Zeit.

Frederik Moucheron. 1. Eine Landschaft von ansehnlicher Größe, worin Baulichkeiten im antiken Geschmack eine Hauptrolle spielen. Im Vorgrunde ein Mann und eine Frau. Ein ausgezeichnetes Werk. 2. Eine Landschaft, in deren Vorgrunde ein Reiter auf einem Schimmel. 3. Eine Landschaft im italienischen Geschmack mit antiken Säulen und einem Denkmale. Im Vorgrunde ein Herr mit einer Dame und zwei Hunde. 4 Eine kleine Landschaft, im Vorgrunde ein Mann mit Angeln beschäftigt. Alles gute Bilder des Meisters in seinem gewöhnlichen, etwas grauen Ton.

A. Pynacker. Eine Landschaft mit Ruinen, von warmer Beleuchtung. Im Vorgrunde ein Mann mit einem Maulthier, und eine Frau auf einem Esel. Ausgezeichnet.

Willem de Heusch. Eine bergige Landschaft im Geschmack seines Meisters Jan Both. Im Vorgrunde Fischer mit Reusen. Bezeichnet. Ein sehr gutes Bild für diesen Meister.

Jan Griffier(?) Von ihm dürften zwei Rheinansichten mit vielen Einzelheiten herrühren.

Von den holländischen Seemalern sind wenigstens einige Bilder vorhanden:

L. Backhuysen. Eine von mehreren Schiffen belebte See. In der Ferne eine Küste mit einer Veste auf einem Berge. Im Vorgrunde, rechts, ein starkbemanntes Boot. Bez. L. B. Ein gutes, etwas kaltes Bild aus der späteren Zeit.

Simon de Vlieger? Zwei Seestücke machen an der hohen Stelle, wo sie sich befinden, den Eindruck, als ob sie von jenem trefflichen Meister herrühren könnten.

Etwas reicher ist das Fach der Architekturmalerei vertreten:

Hendrik van Steenwyck, der Aeltere(?) Die innere Ansicht einer großen gothischen Kirche, in deren Vorgrunde ein von einem Hunde begleitetes Ehepaar sich besonders bemerklich macht, halte ich am ehesten für ein Bild jenes Meisters.

Pieter Neefs. 1. Das Innere einer gothischen Kirche. Unter den vielen Figuren, welche sie beleben, fällt vornehmlich ein Priester auf, welcher mit zwei anderen Personen im Gespräche ist. Bezeichnet und datirt 1660. Ein durch die Klarheit des Tons und fleißige Durchführung ausgezeichnetes Bild. 2. Ein ähnlicher Gegenstand; im Vorgrunde eine Frau in rothem Anzuge, von besonderer Wärme des Tons, dürfte von demselben Meister herrühren.

Emanuel de Wit? Das Innere einer Kirche, worin besonders eine Frau mit einem Fächer auffällt, ist, wenn nicht von ihm, doch ganz in seiner Art und Weise aufgefaßt und behandelt.

A. de Lorme? Die Ansicht eines mit Säulen umstellten Hofes, von großer Meisterschaft, erinnert am meisten an jenen Meister.

Auch in dem Fache der Maler von Früchten und Stilleben sind einige Bilder vorhanden:

Jacob Gerritz Cuyp(?) 1. Früchte, ein Hummer, goldene Gefäße. 2. Rohes Fleisch, Trauben, Citronen, Melonen u. s. w. Beide Bilder sind von einer erstaunlichen Wahrheit des Einzelnen und von seltenster Kraft der Farbe, indeß in den Formen noch etwas hart, in der Gesammthaltung unzulänglich. Obgleich ich keine Bilder dieser Art von jenem Meister kenne, so bin ich doch, theils nach der Behandlung ähnlicher Gegenstände als Beiwerk auf Bildern von ihm, theils nach Fruchtstücken seines Sohns Albert Cuyp, welche indeß etwas breiter und weicher behandelt sind, sehr geneigt, sie der Hand des Ersteren zuzuschreiben.

C. Pierson. Früchte und ein Hummer auf einem Tische. Bezeichnet. Dieses treffliche Bild hat leider gelitten.

Die spätere deutsche Schule geht hier auch nicht ganz leer aus:

Dietrich. Eine große Landschaft mit Bäumen und Häusern. Links, im Vorgrunde, eine Gruppe von ruhenden Personen. Ein gutes und fleißiges Bild.

Rosa di Tivoli. Zwei Bilder mit Schafen in Lebensgröße. Zu seinen gewöhnlichen Arbeiten gehörig.

„Joseph van Roos 1718" ist die Bezeichnung von zwei Bildern, deren das eine braune, das andere weiße Bären vorstellt. Von diesem recht geschickten, wiewohl in der Behandlung etwas dekorativen Meister ist nichts bekannt. Ob er ein Sohn des Rosa di Tivoli ist, wie Hüsgen meint, muß ich dahin gestellt sein lassen.

Aus der französischen und aus der italienischen Schule finde ich wenigstens je ein Bild zu verzeichnen:

Claude Lorrain(?) Ein Seehafen, auf dessen linker Seite sich Gebäude erheben, scheint ein gutes Bild aus seiner etwas späteren Zeit zu sein. Zu einem entscheidenden Urtheil ist indeß die Stelle des Bildes zu hoch.

Paolo de Matteis. Eine Caritas. Für diesen sehr geschickten, doch sehr manierirten Schüler des Luca Giordano ein ausgezeichnetes Werk.

Es ist in dem herzoglichen Schlosse zu Meiningen auch eine Sammlung von Handzeichnungen und Kupferstichen vorhanden, welche gelegentlich noch vermehrt wird. Da, um zu einem begründeten Urtheil über Sammlungen solcher Art zu gelangen, viel Zeit erfordert wird, mußte ich leider von einer Besichtigung derselben, wofür ein sehr stattlicher Raum vorhanden ist, Abstand nehmen.

Kunstliteratur.

Kunst und Künstler des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Herausgegeben von A. Wolfgang Becker. 1. und 2. Band. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann. 1863. 8. Mit Illustrationen.

G.— Wie das Vorwort ausdrücklich anführt und die Haltung des Werkes durchgängig zeigt, haben wir es in dem vorliegenden mit einem Buche für den Laien zu thun, „der nicht Zeit und Neigung zu kunstgeschichtlichen Studien hat". Bei dem immer weiter und weiter sich ausbreitenden Interesse für die Kunstgeschichte ist ein Unternehmen, wie dieses, von vornherein nur willkommen zu heißen. Von den zwei vorliegenden Bänden bringt jeder ein Jahrhundert, das 16. und 17., zur Anschauung. Um der Aufgabe, eine Geschichte der Kunst und der Künstler zugleich zu sein, gerecht zu werden, zerfällt das Werk in Einzelbiographien, nach den Schulen geordnet und zusammengestellt, und sind diese so eingerichtet, daß eine Charakterisirung der Kunstweise des zu behandelnden Meisters im Allgemeinen den Anfang macht, und dann im weiteren Verlauf die Darstellung der Lebensverhältnisse mit der Entwicklung der künstlerischen Thätigkeit verwebt wird. Die Charakteristik ist nach den anerkanntesten Autoritäten und oft mit ihren eigenen Worten gegeben, in dem biographischen Theile sind die Ergebnisse der neuesten Forschung sorgsam verarbeitet, und die Analysen einzelner Hauptwerke der verschiedenen Meister bilden nicht die letzte unter den verdienstlichen Seiten des Werkes; verschiedene Details endlich aus der Geschichte hervorragender Werke sind eine werthvolle Beigabe. Von den Illustrationen darf der weitaus größte Theil als gelungen, sehr viele geradezu als vortrefflich bezeichnet werden; wie sich denn überhaupt die sehr thätige Seemann'sche Verlagshandlung durch die geschmackvolle Eleganz ihrer Publikationen sehr vortheilhaft auszeichnet; wir können natürlich nur auf einige wenige der Holzschnitte besonders hinweisen, und wollen u. A. den Tizianschen Zinsgroschen, die beiden Madonnen von Kranach und Holbein, Poussin's „Moses am Brunnen" und die Malerporträts an der Spitze der einzelnen Biographien anführen. Wenn wir einige kleine Wünsche hinzufügen sollen, so thun wir dies vom Standpunkte des Publikums, für welches das Werk in erster Reihe geschrieben ist, von dem Standpunkte derjenigen, die nicht Zeit zu weiteren kunstgeschichtlichen Forschungen haben. Die Wünsche betreffen vor Allem den eigentlich biographischen Theil, dem wir an verschiedenen Stellen gern ein, wir möchten sagen, konkreteres Gepräge geliehen sähen. Das Vorwort entschuldigt z. B. den größeren Umfang, welcher den Lebens-Skizzen der deutschen Meister gegeben sei. Und doch wünschten wir gerade bei Dürer Einiges anders. Gerade über sein Leben erfahren wir nicht viel, nicht weil es keine Quellen zu dessen Darstellung gibt, sondern weil es der Verfasser für gut findet, ziemlich wortreich auseinander zu setzen, daß das Alte, bisher Erzählte und Geglaubte nicht wahr sein könne; worin dies aber bestehe, muß der Leser entweder schon wissen, oder anderswo suchen. Wenn ich auch Niebuhr's und seiner Nachfolger geistvollen Nachweisen, daß die römischen Königsgeschichten bloße Sagen sind, vollen Glauben beimesse, so will ich trotzdem diese Sagen kennen, und Niemand wird einen solchen Wunsch unberechtigt finden. Unserer Ueberzeugung nach ist es ein längst überwundener Standpunkt, auf das mythenhafte Detail mit mitleidiger Verachtung herabzublicken. Ein einziges Wort, eine einzige Anekdote, wie z. B. die über Murillo's Frömmigkeit erzählte, trägt unter Umständen mehr zum Verständniß bei, als seitenlange kritische Deduktionen und blendende Hypothesen. Damit zusammen hängt die Bemerkung, daß zur Einführung in die Kenntniß des Styles der Künstler Hinweise auf Werke oder Züge derselben, worin sich die oder jene Kunstweise besonders ausprägt, am Platze gewesen wären. So sehr wir ferner einverstanden sind mit der summarischen Behandlung der Schulen, so wenig, meinen wir, wird dem Leser durch bloße Schlagwörter gedient sein, wie wenn es z. B. heißt, der oder der sei immer tiefer in den „Manierismus" hineingerathen. Diese Einzelheiten thun indeß dem hervorgehobenen Gesammtwerthe des Werkes keinen wesentlichen Abbruch. Wir fügen daher schließlich nur noch den Wunsch hinzu, es möge das Versprechen bezüglich einer ähnlichen Behandlung des 15. Jahrhunderts recht bald eine Wahrheit werden.

Rafaels Leben der Psyche in der Villa Farnesina zu Rom. Photographien nach den Originalzeichnungen von tom Dieck. Mit dem Texte von Dr. G. F. Waagen. Verlag und Eigenthum der photographischen Gesellschaft in Berlin am Dönhofsplatz. Imp. Fol. n. 4.

—w. Unter den mannigfachen Bildungsmitteln wissenschaftlicher und künstlerischer Natur, welche der literarische Markt vorzüglich gegen die Weihnachtszeit an den Schaufenstern der Buch- und Kunsthändler vor uns hinbreitet, ist uns in diesem Jahre keines vorgekommen, welches wir dem kunstliebenden Publikum, vornehmlich der höchsten Gesellschaftskreise, wärmer empfehlen möchten, als das vorliegende Prachtwerk, in welchem sich eine der anmuthsvollsten Schöpfungen des großen Rafael in würdiger photographischer Nachbildung dargestellt findet. Die Photographien sind allerdings nicht unmittelbar nach den Originalen, den berühmten Fresken im Gartensalon der Villa Farnesina zu Rom, sondern nach Zeichnungen eines deutschen Künstlers, tom Dieck aus Oldenburg, eines talentvollen Schülers von J. Schnorr, der sich lange Zeit in Italien aufhielt, angefertigt. Sie entbehren demnach freilich jene volle mechanische Treue, mit welcher der schwatzhaft-pedantische photographische Apparat auch die minutiösesten Details, und gerade diese, nicht selten zum Nachtheil der künstlerischen Gesammtwirkung zu reproduciren pflegt. Dieser zweifelhafte Nachtheil wird nun aber durch einen doppelten Vortheil mehr als aufgewogen. Einestheils nämlich kann die direkte photographische Nachbildung gerade bei den meisten dieser Bilder, welche sich theils an der Decke des Gemaches (am Spiegelgewölbe), theils in den trapezoidischen Flächen (Pendentifs) am Ansatze der Wölbung befinden, nur mit großen Schwierigkeiten und Inkonvenienzen (Verkürzungen und sonstigen Verschiebungen in den Verhältnissen) hergestellt werden. Der Zeichner ist im Stande, diese Verhältnisse beim Uebertragen auf die Fläche auszugleichen. Anderntheils aber gibt uns eine verständige künstlerische Reproduktion das Wesentliche eines Kunstwerkes und namentlich eines Gemäldes in jedem Falle besser wieder als die Maschine; sie bringt Form und Farbe so zur Wirkung, wie sie das menschliche Auge am

Original bemerkt, während sich die Maschine Verhältnisse und Farb- tyrannisch in ihre Sprache, in das physikalische und che Idiom, übersetzen muß. Der Befähigung tom Dieck's n Besonderen steht ein gewichtiges Zeugniß zur Seite; Peter von Cornelius äußerte über seine Zeichnungen: „Man kann davon sagen, daß der Künstler tief in den Geist des wunderbaren Werkes eingedrungen; die Schönheit und das Leben der Formen, der Ausdruck in den Köpfen, das feine Gefühl, das in Allem herrscht, ist ihm dergestalt gelungen, wie es in keiner andern Nachbildung, soviel ich ihrer auch kenne, erreicht worden ist." Es war ein sehr glücklicher Gedanke, diese Zeichnungen photographisch und zwar in möglichst großem Format vervielfältigen zu lassen. Bei einer solchen autographischen Reproduktion ist eben die Photographie, wie oft hervorgehoben wurde, ganz an ihrem Platz. Die technische Vollendung der Blätter ist, was Gleichmäßigkeit und Schärfe betrifft, vollkommen tadelfrei und auch die übrige Ausstattung so elegant, wie es von der verdienstvollen Gesellschaft, welche das Werk unternommen, zu erwarten stand. Ein in schlichter, sachlicher Form gehaltener Text des Direktors G. F. Waagen bietet dem Kunstfreunde das nöthige Material zum vollen historischen und künstlerischen Verständniß der schönen Blätter. Nur eines derselben, worauf sich die beiden Deckenbilder (Götterversammlung und Hochzeitmahl) vereinigt finden, rührt, wie wir schließlich bemerken wollen, nicht von tom Dieck her, sondern ist nach zwei im Berliner Museum befindlichen Aquarellkopien von unbekannter Autorschaft angefertigt. Der beträchtlich dunklere Ton des Blattes und das wesentlich verschiedene Formgefühl dieses Kopisten will sich der Harmonie des Ganzen nicht recht einfügen. Doch gestehen wir offen, daß wir die Deckenbilder, welche tom Dieck nicht gezeichnet zu haben scheint, noch unlieber vermißt hätten. Eine sehr nothwendige, prächtige Beigabe sind die ornamentalen Einfassungen der Bilder nach Giovanni da Udine. Ohne sie würden die bewundernswürdigen Kompositionen durchaus unverständlich sein, was wir mit Bezug auf Perthold's unlängst in Wien ausgestellte Aquarellkopien der Pendentifs besonders hervorheben wollen.

Lokales.

Für das Künstlerhaus haben auf Veranlassung des Reichstags-Abgeordneten Abt Eder von Mölk die geistlichen Stifte von Altenburg, Geras, Göttweih, Herzogenburg, Klosterneuburg, Mölk, Schotten, Seitenstätten und Zwettl einen Stiftungsbeitrag von 9000 Gulden gewidmet. Ebenso hat das Professorenkollegium der Akademie der bildenden Künste einen Beitrag von 5000 Gulden für denselben Zweck bestimmt und ist der betreffende Beschluß dem Staatsministerium zur Genehmigung unterbreitet worden. In den letzten Tagen sind auch der Hr. Erzherzog Ferdinand Max mit einem Beitrage von 4500 Gulden, sowie der Hr. Erzherzog Wilhelm, Fürst Philipp Batthyany, Baron Trenk v. Tonder und die Firma Haas und Söhne mit je 3000 Gulden als Stifter beigetreten. Der Bau soll im nächsten März auf den Stadterweiterungsgründen, nahe der Handelsakademie, in Angriff genommen werden.

Der Kupferstecher Christian Meyer, ein langjähriger Freund Rahl's, von dem er bekanntlich u. A. die „Christenverfolgung in den römischen Katakomben" trefflich in Schabmanier gestochen hat, ist eben mit einem auf gleiche Weise gefertigten Stich von Coreggio's „Io" im hiesigen Belvedere fertig geworden. Das Blatt, von welchem uns ein Probedruck zu Gesicht kam, gibt den Charakter des berühmten Bildes mit allen Feinheiten der Correggio'schen Malweise in bewunderuswerther Weise wieder. Bei der sichtlichen Zunahme des Kunstinteresses in unsern hohen Gesellschaftskreisen steht wohl zu erwarten, daß dem unermüdlichen Künstler durch eine recht weite Verbreitung seines Werkes die gebührende Anerkennung zu Theil werde.

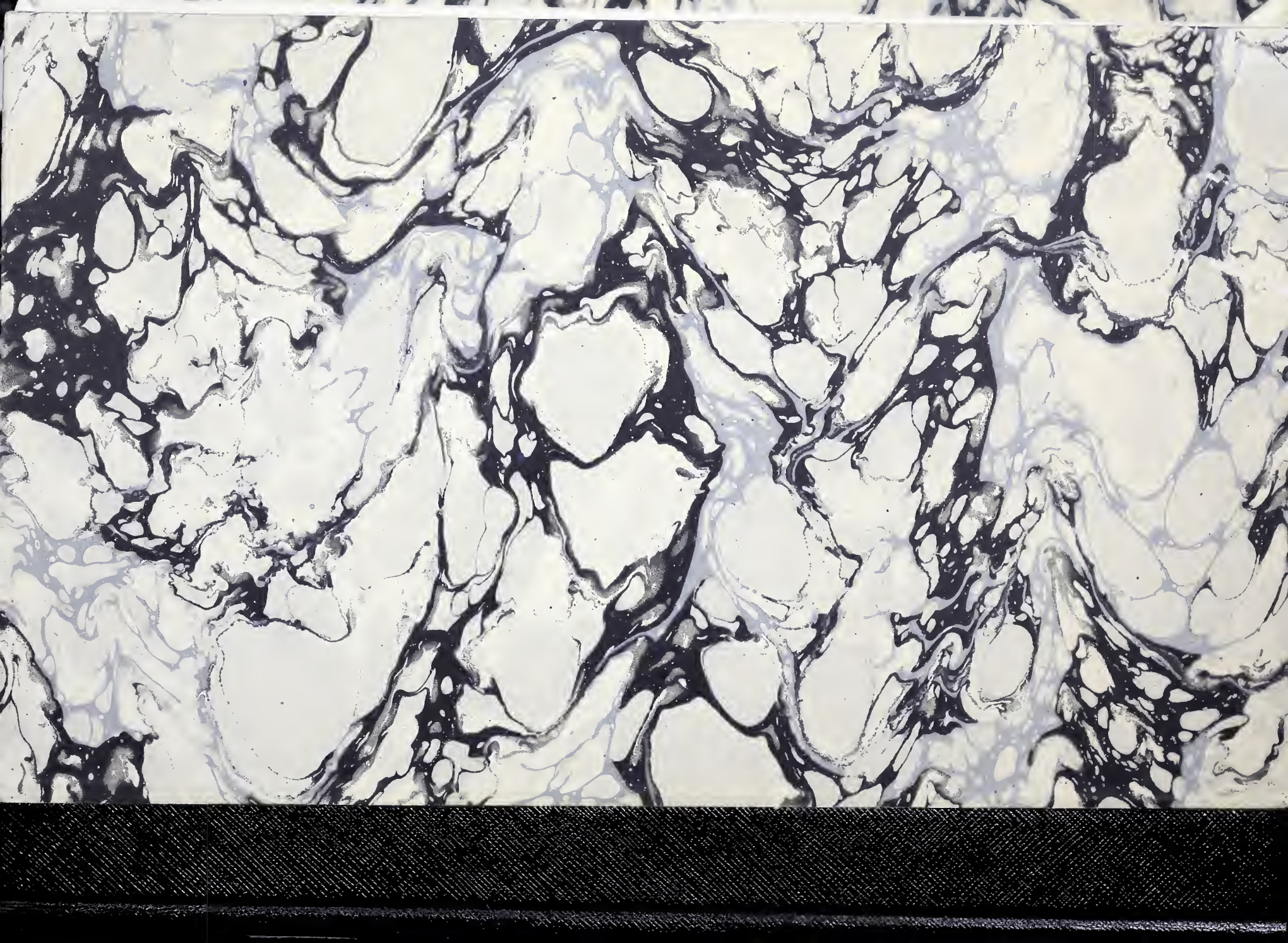
Briefkasten: 19. — 23. Dezember: R. S. in Weimar: Zu unserm größten Bedauern ist das Maaß doch übergelaufen; Näheres in der Note; das Abonnement wird besorgt. — Dr. C. in Göttingen: Erhalten. — D. in Pest: Nr 13 ist an Sie abgegangen; Weiteres brieflich. — A. T. in München: Ihr Wunsch wird erfüllt werden; jedoch ohne Präjudiz für die Folgezeit

Pränumerations-Einladung.

Die **„Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst"** beginnen mit dem Januar 1864 ihren dritten Jahrgang. Sie haben sich im Laufe dieses Jahres aus einem Monatblatt zu einem **Wochenblatt** entwickelt und werden in dieser Gestalt, unter mehrfach **verbesserter Ausstattung,** auch im folgenden Jahre bei **unverändertem Preise** weiter erscheinen.

Die **„Recensionen"** bringen **Kunstberichte** und Korrespondenzen aus allen Hauptkunststädten Europa's, kritische, von bewährten Fachmännern herrührende **Besprechungen** der gesammten **Kunstliteratur,** dazu **Künstlerbiographien, Abhandlungen** über wichtige **Prinzipienfragen** der Kunstübung und Kunstpflege, Nachrichten von Kunstvereinen, Museen und Ausstellungen unter gesteigerter Berücksichtigung der **Kunstindustrie** und der **graphischen Künste.**

Die **Pränumerationsbedingungen** sind am Kopfe des Blattes angegeben; wir bitten die Bestellungen unter der Adresse der **Expedition** (G. Jägermayer u. Co, Graben 14) **thunlichst bald** einzusenden, damit in der Lieferung des Blattes kein Aufschub entstehe.

Redaktion, Druck und Verlag von **J. Löwenthal.**

GETTY CENTER LINRARY
3 3125 00673 1679